AFECTOS, HISTORIA Y CULTURA VISUAL

Una aproximación indisciplinada

Irene Depetris Chauvin
Natalia Taccetta
(compiladoras)

AFECTOS, HISTORIA Y CULTURA VISUAL

Una aproximación indisciplinada

prometeo libros

Índice

Apertura 9
Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada
Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta

Silvan Tomkins, arte y afecto 21
Susan Best

Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte 31
Jill Bennett

Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos 55
Ernst van Alphen

Un archivo de imágenes emotivas 73
Giuliana Bruno

Cómo seduce un cyborg. Mito, ironía y grotesco 115
Cecilia Macón

Las imágenes de Evita y la soberbia en la política Argentina reciente (2007-2015): 135
Una revisita de la "estetización de la política" desde una perspectiva de género
Daniela Losiggio

Imágenes seropositivas 161
Prácticas artísticas en torno al vih durante los años noventa en Buenos Aires
Francisco Lemus

De la historia a la haecceidad 179
Reformulaciones espaciales del pasado en el cine post-patrimonial
Elise Wortel

Travelogue afectivo y trabajo del duelo
en un documental sobre Malvinas 195
Irene Depetris Chauvin

Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante 215
Natalia Taccetta

Una historia femenina en el film *Retratos de Identificação* 239
Dora y los afectos contra el fascismo
Roberta Veiga

Apertura

Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada

Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta

Apología de lo interdisciplinario

A partir de la insatisfacción que generaban los modos de análisis predominantes en las humanidades hacia la década de los años 1990, surge el denominado "giro afectivo"[1]. La filosofía y la teoría social comenzaron a articular aproximaciones al ámbito de los afectos y las emociones que contribuyeron a configurar la experiencia contemporánea. Es en este marco general que se inscriben los artículos que forman parte de este libro, uno que adquiere especificidad en los entrecruzamientos con la denominada Cultura Visual y en la reflexión sobre los modos en que a través del arte "entramos en contacto" con el pasado. En las aproximaciones interdisciplinarias, la perspectiva de los afectos encuentra su verdadero punto de anclaje, pues la bibliografía especializada confirma una y otra vez la productividad de los intercambios entre la filosofía, la teoría social, la historiografía, la estética, los estudios de cine y la historia del arte. Es en este contexto que los Estudios Visuales constituyen un campo privilegiado para el diálogo con las perspectivas del giro afectivo, pues pretende englobar, precisamente, los estudios culturales, la historia del arte, la teoría crítica, la filosofía y la antropología con aspectos de la cultura relativos a la visualidad en general y a la fotografía, el cine, la instalación u otras prácticas del arte contemporáneo en particular.

Es importante destacar las diferencias que existen entre los planteos teóricos y metodológicos propuestos por el giro afectivo respecto de otras corrientes que, desde

[1] Véase: Gregg, Melissa y Seigworth Gregory. *The Affect Theory Reader.* Durham: Duke UP, 2010.

las humanidades y las ciencias sociales, se han ocupado del "retorno del sujeto" que, tras la debacle de las utopías revolucionarias, se manifestó en el auge de todo un corpus de "pequeños relatos": memorias, autobiografías, diarios, reconstrucciones históricas que dieron primacía al relato de la vivencia: toda una taxonomía de géneros discursivos que Leonor Arfuch[2] estudiaría en términos de la categoría de "espacio biográfico" como manifestaciones de una trama de época que sintomáticamente hablaría de la reconfiguración de la subjetividad contemporánea. También la denominación de "giro subjetivo" a la que acude Beatriz Sarlo para refererise al auge del testimonio sobre el pasado reciente[3], los variados estudios sobre el documental "en primera persona", o los análisis sobre el "giro autobiográfico" en la literatura evidenciado por el predominio de las "ficciones del yo" se sitúan en el horizonte de una perspectiva transdisciplinaria donde la primacía de lo lingüístico, el análisis del discurso, la semiótica y la misma noción de sujeto siguen siendo centrales. Por el contrario, el "giro afectivo" no se vincula con un regreso al sujeto, sino con la puesta en evidencia de la discontinuidad constitutiva de la subjetividad contemporánea y la experiencia de la no-intencionalidad de las emociones y afectos en los intercambios cotidianos. Por lo tanto, supone el desafío de introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia como una esfera que tensiona el sistema lingüístico y obliga a prestar atención a la percepción como otro modo de cognición y significación. Esto conlleva asumir una imbricación entre las nociones de intención, afectos, percepción y experiencia para pensar las negociaciones sociales y políticas. En este sentido, diversos estudios han reivindicado el papel de la dimensión afectiva en la vida pública[4], lo que invita al análisis social de afectos específicos, el cuestionamiento de la dicotomía entre afectos positivos y negativos, y obliga a revisar la idea de agencia y el papel de gran parte de los dualismos —interior/exterior; público/privado; acción/pasión[5].

La introducción del área de los Estudios Visuales también implica un reacomodamiento del campo cultural. Como alternativa a disciplinas académicas como la

[2] Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

[3] Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

[4] Véase: Macón, Cecilia. "*Sentimus ergo sumus:* el surgimiento del "giro afectivo" y su impacto sobre la filosofía política" en *RLFP Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. II, nº 6 (2013): 1-32.

[5] Véase: Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2015; Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke UP, 2010; Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard UP, 2007; Sedgwick, Eve K, Adam Frank, e Irving E. Alexander. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke UP, 1995.

historia del arte[6], se pone en funcionamiento una perspectiva en la que el concepto de "historia" es sustituido por el de "cultura" y el de "arte" se desplaza al ámbito de lo "visual". Entre la virtualidad de lo involucrado en la visualidad y la materialidad de la cultura, la imagen es para los relativamente nuevos Estudios Visuales aquello que, de algún modo, era el texto para los discursos del posestructuralismo. Autores como Rosalind Krauss[7] o Hal Foster han visto con recelo esta perspectiva al ver en ella el origen de la pérdida de las habilidades o destrezas propias del historiador académico. No obstante, esta nueva aproximación constituyó una auténtica revolución en el campo de la teoría y la historia del arte. Se trata de un enfoque que intenta al mismo tiempo cuestionar el "campo" y el "método" (Brea, 2006), toda una proeza del pensamiento en las humanidades actuales.

Ha sido W.J.T. Mitchell uno de los primeros interesados en esta perspectiva. En su artículo "Interdisciplinarity and Visual Culture"[8], considera a la cultura visual como un espacio de convergencia e intercambio, abierto y mutable. Este autor es, además, el responsable de lo que se conoce como "*pictorial turn*", es decir, un giro a la imagen, que le llevó a proponer un desplazamiento de la historia del arte a la historia de las imágenes implicando un énfasis en el aspecto social de lo visual (que de ningún modo conlleva un retorno a perspectivas ingenuas sobre la mimesis o las teorías de la representación). Esto más bien deriva en la exploración de la interacción entre visualidad, instituciones, discurso, cuerpo y figuralidad, y la asunción de que la mirada, las prácticas de expectación y el placer visual obligan a pensar un nuevo tipo de espectador como agente responsable, de quien se exige una nueva decodificación y desciframiento.

La teoría de la visualidad de Mitchell conduce a estudiar la percepción como un proceso que al tiempo que fisiológico es necesariamente cultural. Las realidades visuales son construcciones visual-sociales que permiten preguntarse incluso qué quieren las imágenes y considera la visión tan fundamental como el lenguaje, como mediadora de relaciones sociales, irreductible a un signo o un discurso. Este desplazamiento de la visualidad a lo cultural tiene otros exponentes fundamentales como Chris Jenks[9] y su "sociología de la cultura visual" donde la idea de visión es la de una práctica social construida y localizada culturalmente. También autores como

[6] Véase: Foster, Hal. "The Archive Without Museums", *October* 77, 1996, pp. 118-119; Moxey, Keith. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los Estudios Visuales", en *Teoría, práctica y persuasión*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003; Vidler, Anthony. "Art History Posthistoire" en *The Art Bulletin*, vol. LXXVI, 1994, p. 408.

[7] Krauss, Rosalind. "Welcome to the Cultural Revolution" en *October* 77, 1996.

[8] Mitchell, W. J. T. "Interdisciplinarity and Visual Culture", *The Art Bulletin*, vol. LXXVII, número 4, 1995, pp. 540-544.

[9] Jenks, Chris. *Visual Culture*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

Norman Bryson y Mieke Bal[10], Michael Ann Holly[11] y Keith Moxey[12] se esfuerzan por indagar sobre la relación entre el significado cultural de una obra y el valor artístico, lo cual depende de múltiples estratos de significación (vinculados al horizonte cultural de su producción y recepción) más que de características inmanentes.

Los Estudios Visuales surgen, entonces, como producto de diversas transformaciones sociales y culturales que parten desde la década del sesenta con modificaciones epistémicas que habían sido anunciadas más de dos décadas antes por Walter Benjamin en sus célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnic*a de 1936, como la pérdida del aura de la obra de arte y los medios de masas como espacios de exhibición que nada tienen que ver con los lugares tradicionales. Su emergencia se liga tanto a cambios concretos en la esfera del arte y el mundo académico como a la producción de sentido en la trama socio-cultural de las últimas décadas, pues las innovaciones tecnológicas instaladas desde principios de la década del setenta son para muchos especialistas responsables de nuevas modalidades de trabajo y perspectivas en las relaciones sociales de producción[13]. En cualquier caso, la preeminencia de imágenes visuales en la vida cotidiana es para autores como Mirzoeff[14] una cuestión a analizar cuidadosamente. En efecto, a contracorriente de otras perspectivas, supone que esto genera justamente un déficit de análisis, lo que significa que, mientras el mundo se "visualiza", los individuos son incapaces de decodificar esta nueva realidad. Mientras Mitchell[15], en cambio, no considera que el giro visual implique un olvido de otros enfoques o que la obsesión por la visualidad anule miradas críticas sobre la contemporaneidad.

La cultura visual, de este modo, se interesa por los "acontecimientos visuales" –entendidos en términos de la interacción entre espectador y el objeto que mira, sustentada en alguna tecnología— que tienen un "consumidor" como figura central, que busca placer en alguna tecnología visual. Esto recuerda que visualidad y cultura son dos términos interdependientes y contrapuestos por momentos, pues la

[10] Bryson, Norman y Bal, Mieke. "Semiotics and Art History" en *Art Bulletin*, 73, 2, 1991, pp. 174- 208.
[11] Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, Moxey, Keith. *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hannover y Londres: University Press of New England, 1994.
[12] Moxey, Keith. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los Estudios Visuales", en *Teoría, práctica y persuasión,* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
[13] Véase: Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change,* Cambridge, Massachussets: Blackwell Publishers, 1998; Jameson, Fredric., *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalism avanzado*, Tomo I, Buenos Aires: La Marca editora, 2012; Jameson, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalism avanzado*, Tomo II, Buenos Aires: La Marca editora, 2913; Jameson, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalism avanzado,* Tomo III, Buenos Aires: La Marca editora, 2015.
[14] Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture,* Nueva York: Routledge, 2004; Mirzoeff, Nicholas. "Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización" en Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización,* Madrid: Akal, 2005.
[15] Mitchell, W. J. T. "Mostrando el ver, una crítica de la Cultura Visual" en *Estudios visuales*, número 1, España, 2003.

visualidad sólo se comprende en el contexto de la producción cultural muchas veces resultado de un saludable agonismo. El desplazamiento del término "arte" a la esfera de lo "visual" implica asimismo actualizar una tradición ocular-centrista en la legitimación de la noción de imagen –que es fílmica, televisiva, virtual, artística— como portadora de nuevos significados. Mitchell, precisamente, comprende que esta época plagada de "experiencias visuales" necesita un cierto "alfabetismo visual" que no se agota en un modelo textual, sino que exige analizar la "visión" como construcción cultural que se aprende socialmente. Lo que se reivindica es la imagen como portadora de significados en la perspectiva global, que conlleva cierta fascinación por la tecnología y el cuestionamiento a la autonomía del arte y la lógica implícita en su funcionamiento social.

De la visualidad y el afecto

Relacionada con conceptos tan diversos como los de "pasión", "inclinación", "sensación", "sentimientos", "emociones", "*Stimmung*", entre otros, la noción de "afecto" constituye un tema recurrente en la historia de la filosofía. Desde Spinoza hasta Deleuze, se despliegan los prolegómenos de una perspectiva que, aunque con sus particularidades contemporáneas, retoma la conceptualización general del afecto como la capacidad de afectar y ser afectado.

El trabajo canónico de Brian Massumi, referido en algunos de los artículos de esta compilación, se inspira en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes postulan la "autonomía de los afectos" para distinguirlos de las emociones como "afectos en estado de captura".[16] Estas premisas de la perspectiva son complejizadas por una importante cantidad de autores que no sólo ponen atención a las fuerzas individuales, sino que se empeñan en desplegar las ideas en el ámbito de las intensidades sociales. Massumi, Teresa Brennan, Sara Ahmed y Lauren Berlant[17] han contribuido a entender cómo la afectividad impregna el tejido de lo social, participando en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, al mismo tiempo que conllevan un fuerte potencial para desarticularlas. Asimismo, en el marco de la teoría social, diversos autores han destacado, por un lado, el carácter construido de las emociones y los vínculos problemáticos de la "intimidad" y el "lazo social"[18] y, por

[16] Según Massumi, mientras que los afectos son desestructurados, auténticos y no lingüísticos, las emociones serían la expresión de tales afectos atravesada por la dimensión cultural y la lingüística.

[17] Berlant, Lauren. *Cruel Optimism,* Durham: Duke University Press, 2011.

[18] Véase: Bauman, Zygmunt. *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE, 2008; Illouz, Eva. *El consumo de la utopía romántica*. Buenos Aires: Katz, 2009; Hochschild, Arlie. *La mercantilización de la vida íntima*. Buenos Aires: Katz, 2008.

otro, la centralidad de la materialidad y el potencial de los cuerpos para devenir con otros. En este sentido, en un reciente ensayo sobre el futuro de los afectos, Patricia Clough plantea que éstos introducen una nueva dinámica —u ontología relacional— que podría ser llamada un "empirismo de las sensaciones" y que desafía la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales[19].

En sus contribuciones al giro afectivo, la teoría queer y los estudios de género proponen una ontología relacional y un reconocimiento del potencial de la materialidad y el cuerpo que permite no sólo abordar los mundos afectivos más allá de marcos normativos, sino repensar las mismas categorías de espacio y tiempo. Así, en relación con los vínculos pasado-presente, que es otro de los núcleos de interés del presente libro, los trabajos de Carolyn Dinshaw[20] y Heather Love[21] han productivamente definido un punto de partida para explorar el modo en que la atención a la dimensión afectiva impone su impacto sobre modalidades alternativas de entender la temporalidad tanto a partir de un ejercicio crítico del anacronismo[22] como al proponer la experiencia de pérdida como "una forma de intimidad". Los variados enfoques en los vínculos queer resultan fructíferos para conceptualizar una política de los afectos que pueda dar forma no sólo a la percepción del pasado, sino también a formas alternativas de "estar juntos" que se proyectan hacia el futuro y permean tanto en la producción artística como en las contribuciones de la crítica cultural.

En estos entramados, la estética constituye el campo de recepción de estos planteos ligados a los afectos y la sensibilidad. La experiencia estética –tematizada incansablemente por diversos autores— adquiere con Deleuze la característica de funcionar como una reactivación de ese "bloque de sensaciones" que está en el centro del arte y de la constitución del sujeto. En relación con estas cuestiones, Simon O'Sullivan[23] constituye una referencia insoslayable. Metodológicamente, celebra la capacidad de los afectos para desafiar la deconstrucción; reclama que las aproximaciones semióticas y deconstruccionistas se han vuelto hegemónicas y que abrazar el

---

[19] Clough, Patrica y Jean Halley. Ed. *The Affective Turn: Theorizing the Social,* Durham NC: Duke UP, 2007.

[20] Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Dunham: Duke UP, 1999.

[21] Love, Heather. *Feeling Backward.* Cambridge: Harvard UP, 2009.

[22] Mientras Elizabeth Freeman se refiere a "formas no secuenciales de tiempo" que reivindican la imprevisibilidad y desafían las posiciones dominantes sugiriendo prácticas sociales alternativas (Freeman, 2010), en *Getting Medieval* Carolyn Dinshaw rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar el presente como un ahora-expandido en donde el pasado "toca" el presente dejando una impresión física que permiten forjar comunidades *queer* a través del tiempo. Véase: Freeman, Elizabeth. *Time Binds: QueerTemporalities, Queer Histories*. Duke University Press, 2010.

[23] O'Sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation" en *Angelaki,* Volumen 6, Número 3, 2001, pp. 25-35

enfoque afectivo ofrece una nueva trayectoria crítica a la teoría cultural. Así es posible afirmar que la vergüenza puede tener una capacidad transformadora o que la risa puede desarmar narrativas congeladas. O'Sullivan incluso remite el problema a lo estético mismo, pues, parafraseando, ¿cómo puede ser que pensando sobre arte, leyendo un objeto de arte, nos olvidemos de aquello que el arte hace mejor? Esto implica entender que el objeto artístico no es un objeto entre otros y definitivamente no es sólo un objeto de conocimiento porque "el arte hace algo más". El arte, asegura O'Sullivan, "es precisamente antitético al conocimiento […] bien podría ser una parte del mundo (después de todo es algo hecho), pero al mismo tiempo está separado del mundo"[24]. Es esta separación a la que hay que interrogar y lo que constituye la importancia del arte en relación con su capacidad afectiva en un abordaje vinculado a su funcionamiento en la economía afectiva social. Por su parte, autores como Ann Cvetkovitch[25] o Jonathan Flatley[26] indagan en la productividad de afectos como la depresión o la melancolía y proponen pensar el afecto como un "vaso comunicante" a través del cual se vuelven posibles lo que podrían denominarse "cartografías afectivas", que vinculan la vida afectiva del lector/espectador al mundo histórico por medio de una transformación de la vida emocional.

Esta perspectiva se puede seguir en los estudios sobre cine desde la academia anglosajona o desde la perspectiva inaugurada por las lecturas de Deleuze o del pensamiento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty. En ambas corrientes, podría decirse, el afecto es concebido como un sistema alternativo de conocimiento como lo es para Vivan Sobchack[27], Laura Marks[28], Jennifer Barker[29], Giuliana Bruno[30] y Elena del Río[31], entre otras. También los estudios que exploran la posibilidad de encontrar instancias no mediadas y "formas de presencia" en el arte han contribuido a la teoría de los afectos (George Steiner; Hans Gumbrecht).[32] Esta búsqueda de "inmersiones

---

[24] Ibid., p. 30.

[25] Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2012. Véase también: Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke UP, 2003.

[26] Flatley, Jonathan. *Affective Mapping*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2008.

[27] Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: U of California Press, 2004.

[28] Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke UP, 2002.

[29] Barker, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and Cinematic Experience*. Berkeley: U of California Press, 2009.

[30] Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys through Art, Architecture, and Film*. Londres: Verso, 2007.

[31] Del Río, Elena. *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.

[32] Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press, 1989; Gumbrecht, Hans. *Atmosphere, Mood, Stimmung*. Stanford: Stanford UP, 2012. Ver también: Gumbrecht, Hans. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford UP, 2004.

afectivas" se combina, por un lado, con una atención a lo específicamente material y, por otro, con un intento de recuperar la importancia de la forma y la estructura en el estudio de la sensación. En particular, Eugenie Brinkema[33] defiende la necesidad de explorar el potencial de la "forma" para revitalizar los estudios del "giro afectivo," una atención a las particularidades textuales y texturales que recupera aportes previos de investigadores como Laura Marks o Mark Paterson[34] sobre lo "háptico" y la matriz táctil que pone en juego la noción misma de representación al dar cuenta de los modos en que ciertas estéticas y obras de arte permiten "tocar el pasado"[35].

En el ámbito de la producción latinoamericanista anclada en la academia anglosajona, una primera aproximación a los afectos fue la de Laura Podalsky quien, en su libro *The Politics of Affect and Emotion in Contemporaty Latin American Cinema*[36], vuelve a autores más clásicos como Raymond Williams[37] y su concepto de "estructura de sentimiento" para analizar un corpus fílmico que desafía a veces las ontologías deleuzianas en el pensamiento de la imagen cinematográfica. Otros estudios a tener en cuenta incluyen el trabajo de Ignacio Sánchez Prado *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*[38] que examina el potencial de la crítica afectiva en un contexto local y a la vez global, ya que vincula los modos de producción y distribución con desplazamientos narratológicos y afectivos que reaccionan ante el desarrollo de una episteme neoliberal. Las estructuras político-económicas también están en el centro del libro de Dierdra Reber, *Coming to Our Senses: Affect*

---

[33] Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke UP, 2014.

[34] Paterson, Mark. *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Oxford: Berg, 2007.

[35] "De la historia a la haecceidad: reformulaciones espaciales del pasado en el cine postpatrimonial", la contribución de Elise Wortel, se centra precisamente en la importancia de la dimensión textural como vía de comprensión histórica. En una línea similar, para el cine latinoamericano se encuentran los trabajos de Depetris Chauvin (2014 y 2015) y varias de las contribuciones sobre el acercamiento al pasado en el arte contemporáneo que se compilan en el libro de Macón y Solana (2015). Véase: Depetris Chauvin, Irene. "Ecos en el desierto. Paisaje, pueblo y afectividad en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*". *Taller de Letras* (PUC Chile) 55 (Diciembre 2014): 187-204; Depetris Chauvin, Irene. "Texturas del pasado/Performance del presente. Historia y giro afectivo en la rapsodia chilena de Raúl Ruiz". *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Ed. Cecilia Macón y Mariela Solana, Buenos Aires: Título, Blatt y Ríos, 2015, 113-133; Macón, Cecilia y Mariela Solana (eds.) (2015). *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*: Título, Blatt y Ríos.

[36] Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

[37] Williams, Raymond. "Estructura del sentir", en: Marxismo y Literatura. Buenos Aires: Península, 1977.

[38] Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt UP, 2014.

and an Order of Things for Global Culture[39]. En este estudio comparativo, Reber describe cómo la política del afecto ha llegado a permear las esferas tradicionalmente vinculadas a "lo racional" planteando así una reconsideración de la política contemporánea. Ensayos como *El lenguaje de las emociones*[40], editado por Mabel Moraña y Sánchez Prado, resultan insoslayables para abrir la problemática al estudio de los afectos en el cine latinoamericano mientras que algunos *Dossiers* en diversas revistas han reunido también abordajes interdisciplinarios al cine que consideran la dimensión afectiva en relación a lo espacial y lo sonoro.[41] Desde Brasil, otras contribuciones llevan el estudio de las estéticas de los afectos más allá de lo estrictamente cinematográfico para ir al cruce de reflexiones sobre la fotografía y la pintura que hacen eco de las discusiones sobre la corporalidad, la materialidad y la fenomenología de la presencia[42] o siguen las propuestas más radicales de Deleuze, en relación a la capacidad del arte para producir afectos, y exploran desde la estética una política de los afectos que hace posible "relaciones y encuentros"[43].

La relevancia del estudio de los afectos en el cine en el contexto más amplio de los Estudios Culturales permite, por un lado, cuestionar la supremacía ontológica

---

[39] Reber, Dierdra. *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for Global Culture*. New York: Columbia UP, 2016.

[40] Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado, Eds. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2014.

[41] Véase el dossier editado por Natalia Taccetta en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género,* en el que se tratan precisamente estas cuestiones desde abordajes que engloban la problemática de la temporalidad, la identidad, la espacialidad y formas alternativas de concebir la configuración de sentidos históricos, las geografías afectivas y cuestiones vinculadas a la pérdida y la resiliencia. Además, en el dossier editado por Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta para *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual,* se abordan las relaciones entre afectos y artes visuales desde perspectivas en línea con las mencionadas, pero también en su cruce con la cuestión del archivo. Finalmente, Katarzyna Paszkiewicz (2016) editó un dossier sobre el giro afectivo en la cultura y el arte para *452F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* que incluyó trabajos sobre la dimensión sonora en el cine, la afectividad en la literatura contemporánea y las artes visuales, entre otros temas. Véase: Taccetta, Natalia. "Porque afecto se dice de muchas maneras. Aproximaciones al arte, la política y la historia desde el giro afectivo", Dossier para *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género,* vol 22. nº 1. 2016, 91-178; Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta (Eds.). "Giro afectivo y cultura visual en América Latina". Dossier para *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual,* Argentina, 2017; Paszkiewicz, Katarzyna. «Pensar el afecto desde la cultura y el arte», Dossier para *452F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* Universidad de Barcelona, 14, enero 2016.

[42] Véase: Reis Filho, Osmar Gonçalves (ed.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

[43] Lopes, Denilson. *Afetos, Relações* e *Encontros* com Filmes Brasileiros Contemporâneos. São Paulo: Hucitec, 2016.

atribuida a la semiótica y a otras teorías o epistemologías aparentemente objetivas, y abrir zonas y campos de sentido poco explorados que enriquecen la crítica cultural. Por otro lado, la hibridez del cine lo vuelve un sitio privilegiado no sólo para la representación, sino también para la indagación sobre las dimensiones experienciales y somáticas. En esta línea, Clare Hemmings argumenta que "el afecto nos conecta con los demás"[44]; una idea que también atraviesa *La política cultural de las emociones*, el libro recientemente traducido al español de Sara Ahmed. A la luz de estos aportes, el cine se ofrece como un lugar peculiarmente abierto a la experimentación con los afectos, pues su modo de afectar implica un trabajo con el espectador anclado en lo más propio de su materialidad, es decir, en los aspectos narrativos y formales. Son las herramientas cinematográficas en sí las que trazan vías alternativas para presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción.

Una mapa de lectura

Este libro compila una serie de traducciones inéditas en español y también las contribuciones originales de autores argentinos. Los artículos recorren varios –si no todos— los ejes enunciados brevemente hasta aquí. "Silvan Tomkins, arte y afecto" de Susan Best retoma la teoría de los afectos de Tomkins para pensar la experiencia estética de un modo no convencional, es decir, intentando pensar las particularidades de la respuesta afectiva hacia el arte, estudiando la relación entre afectos y objetos de arte que provocan emociones como el placer o el espanto. También en el campo de las experiencias estéticas que propicia el arte contemporáneo, el artículo de Jill Bennett, "Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte", trabaja la relación entre arte y afecto para pensar el caso particular del cruce entre trauma y memoria[45]. Lo hace con miras a abordar las especificidades de la experiencia afectiva traumática intentando develar si resiste o no al pensamiento. ¿Cómo se recuerda el trauma? parece preguntarse la autora, valiéndose de cuestiones sobre los afectos para comprender cómo se desplazan las emociones en los flujos de la experiencia traumática. Para Bennett, el arte visual o performático ofrece una superficie productiva para

[44] Hemmings, Clare. "Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn" en Cultural Studies Volumen 19, Número 5, 2005, p. 552.

[45] Un lugar central en el abordaje de los afectos lo ocupan los estudios sobre el trauma que, a partir de la década de los '90, poblaron el mundo académico de las humanidades dando lugar al fenómeno que Susannah Radstone denomina la "oximorónica popularidad de trauma" y que, desde la perspectiva de los afectos, buscó mostrar cómo experiencias traumáticas pueden generar formas impredecibles de afecto. Véase: Radstone, Susannah. "Trauma and ScreenStudies: Openingthe Debate" *Screen*, 42.2, 2001.

comprometerse en estas búsquedas de cómo se representa el trauma, cómo se revive o cómo se experimenta afectivamente cuando se recuerda.

Por su parte, Ernst van Alphen contribuye a los estudios sobre arte y afecto en una clara preocupación por la cuestión del significado. En "Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos", parte de un diagnóstico de la cultura desde los años '90 que exige la reflexión sobre los intercambios afectivos por parte de las humanidades. Los trabajos de Brian Massumi y Gilles Deleuze son la matriz sobre la que se asienta la indagación acerca de algunas obras que ponen a prueba cualquier preconcepto sobre los tejidos de significación. Con una evidente preocupación por cómo circulan los afectos en el espacio cultural actual, Giuliana Bruno trabaja en "Un archivo de imágenes emotivas" la construcción de un archivo que le permite conectar historia, cultura visual y arte con el objeto de promover desde la reflexión teórica la interdisciplinariedad en el abordaje de las imágenes. Contrariando un abordaje estrictamente óptico sobre el cine, Bruno se sumerge en un seguimiento histórico de cuestiones como la influencia de lo háptico en el arte y la importancia de los desplazamientos psicogeográficos y sus dislocaciones históricas en mapas de movimiento que derivan en la relación entre geografía, espacio y afecto.

En "Cómo seduce un cyborg. Mito, ironía y grotesco", Cecilia Macón vuelve a la filósofa y bióloga norteamericana Donna Haraway y su *Manifiesto cyborg* para contraponerlo con *Seducción de un cyborg,* una video-instalación de Lynn Hershman. Le interesa contrastar las respuestas afectivas que producen y analizar la idea de agencia que encierran a partir del privilegio de la tactilidad como una esfera fundamental en la visión y análisis de representaciones visuales. Daniela Losiggio, por su parte, contribuye a ésta publicación con un artículo que problematiza la transitada noción de "estetización de la política" para referir a los afectos que provocan las líderes políticas argentinas Eva Perón y Cristina Fernández. Así, en "Las imágenes de Evita y la soberbia en la política Argentina reciente (2007-2015): Una revisita de la 'estetización de la política' desde una perspectiva de género", Losiggio propone reparar en el lazo entre ira y poder que encarnaron las políticas argentinas. Para establecer las características fundamentales de la estetización peronista se vale de la teoría de género y los vínculos entre peronismo y afecto para pensar las continuidades y rupturas que enlazan a Eva y Cristina. En su artículo "Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años noventa en Buenos Aires", Francisco Lemus recuerda la crisis en relación al registro de los primeros casos de VIH en Argentina y su posterior explosión para recoger algunas trayectorias artísticas ligadas a la enfermedad. El virus del SIDA –sostiene—moviliza imágenes que activaron formas estéticas, políticas y afectivas convocadas muchas veces como estrategias de supervivencia. En este sentido, analiza lo que denomina un conjunto de imágenes seropositivas que

permiten repensar el lazo entre cuerpo contagiado y desborde artístico, tanto como la relación entre aislamiento, socialidad y formas de vida.

La relación entre afectos y narraciones sobre el pasado resultan también productivas en los abordajes sobre el cine contemporáneo. "De la historia a la haecceidad: reformulaciones espaciales del pasado en el cine post-patrimonial" de Elise Wortel parte de constatar diferencias entre un cine convencional y un cine histórico "posmoderno" que explora formas no lineales de análisis para enmarcar la historia y transformarla en *haecceidad*. Las conexiones no lineales a las que refieren parten del método rizomático deleuziano para ofrecer una comprensión novedosa de sensaciones cinemáticas. También al campo del cine nos trasladan los artículos restantes del libro, que encuentran en el documental la materialidad ideal para el trabajo con emociones y afectos. "Travelogue afectivo y trabajo del duelo en un documental sobre Malvinas" de Irene Depetris Chauvin aborda cómo *La forma exacta de las islas* (2012) de Daniel Casabé y Edgardo Dieleke cuestiona la validez de una narrativa épica en torno a la guerra y escapa a los "grandes relatos" para detenerse en la intimidad de la experiencia subjetiva y afectiva de la geografía y de la historia que lejos de restituir la centralidad del yo se abre a "un devenir otro". Natalia Taccetta, por su parte, propone una lectura de *El (im)posible olvido* (2016) de Andrés Habegger en una clave que recupera el pensamiento de Walter Benjamin para abordar la relación entre memoria, visualidades fotográficas y afectos. "Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante" es, además, un intento de pensar la cuestión del archivo en un film que asevera en cada fotograma poner en duda cualquier idea de completitud. Finalmente, "Una historia femenina en *Fotos de Identificación*: Dora y los afectos contra el fascismo" de Roberta Veiga recupera el film de Anita Leandro para reflexionar sobre el feminismo y la afectividad como una ideología de resistencia política y como una mecánica de aprehensión de la historia.

Este libro no hubiera sido posible sin la discusión permanente en el Seminario sobre Género Afectos y Política (SEGAP)[46] desde hace varios años. Allí, las inquietudes se traducen en trabajo colectivo y la vida académica en tejidos de afectos.

[46] Véase: https://segapblog.wordpress.com/

Silvan Tomkins, arte y afecto[1]

Susan Best
Griffith University

A menudo se considera al arte como una experiencia emocional, algo que nos conmueve. Sin embargo, curiosamente, en la historia del arte, la respuesta afectiva del espectador no ha sido central para la comprensión del significado del mismo. La historia y la crítica de arte usualmente colocan el énfasis en la interpretación del arte en función de su significado cultural o de su capacidad para comunicar socialmente, antes que en su dimensión psíquica la que es percibida como menos "tematizable". Generalmente, cuando se ha investigado sobre las dimensiones psíquicas del mirar y del placer visual, las problemáticas del deseo y de la diferencia sexual han dominado la discusión. El placer en el arte se convierte, entonces, en una deformación de la pulsión sexual (una forma de represión, perversión o sublimación), o en la continuación de la dominación sexual por otros medios: nos preguntamos quién mira, no cómo o porqué miramos. En la historia del arte no hay, por lo tanto, un relato adecuado que hable simplemente del acto de ser tocado, atraído, conmovido–llámese como se quiera– por una obra de arte.[2]

Mi interés en este trabajo es reflexionar sobre cómo la teoría de los afectos de Silvan Tomkins puede ayudarnos a pensar sobre la respuesta afectiva hacia el arte. Para mi propósito, hay dos aspectos de su relato sobre los afectos que son particularmente útiles. En primer lugar, el que no presuma que exista un objeto de afecto apropiado; por lo tanto, el interés en el arte no se relaciona automática o necesariamente con la

[1] Este texto ha sido traducido por Irene Depetris Chauvin.

[2] Cuando este trabajo fue presentado en el marco de la *Millennium World Conference in Critical Psychology,* UWS Nepean, entre el 30 abril y el 2 mayo de 1999, casi no había estudios sobre la dimensión afectiva del arte visual. Desde entonces, han aparecido una serie de publicaciones sobre el tema. Por ejemplo, mi propio libro *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde* (London: IB Tauris, 2011), Eve Meltzer, *Systems We Have Loved:Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn* (Chicago: Chicago University Press, 2012), Jennifer Doyle, *Hold it Against Me. Difficulty and Emotion in Contemporary Art* (Durham: Duke University Press, 2013).

conducción o la desviación de la energía libidinal como el psicoanálisis freudiano tiende a suponer. En otras palabras, mientras el sistema afectivo es relativamente fijo –hay sólo nueve afectos y estos claramente están anclados en el sujeto ("prefijados en el sistema biológico humano", como señalaron Adam Frank y Kosofsky Sedgwick)– la gama de objetos que obtienen o provocan los afectos no lo está.[3]

Se podría argumentar que, en este sentido, la teoría de Tomkins de los afectos emula a Freud y su relato sobre las pulsiones, donde los componentes de ésta última se especifican –fuente, presión, objetivo, objeto–, pero no su contenido, de ahí que el objeto de la pulsión sea igualmente indeterminado. Cuando se trata del arte, sin embargo, el panorama es más complicado. Según Freud, el placer en por éste es el resultado de una vicisitud de la pulsión: la sublimación.[4] El arte sirve en primer lugar al artista y, luego por extensión, al espectador como sustituto de los deseos y de placeres nocivos o prohibidos. El arte es, por lo tanto, una forma de consuelo cultural compartido que nos permite entregarnos a los placeres más primarios del ser. En otras palabras, el arte permite la disminución o la catarsis de lo desagradable surgido de la renuncia. Lo que motiva nuestro interés en éste último es el displacer que surge en otro lugar ya que el placer estético ocurre, en definitiva, bajo el influjo de lo negativo. En lo referente al arte, la teoría de los afectos de Tomkins desplaza el énfasis freudiano en las pulsiones como socias silenciosas pero controladoras de la vida cultural y, en el caso del arte, esto permite una relación más directa entre los afectos positivos y sus objetos. El segundo factor importante en el relato sobre los afectos del autor recién mencionado es el modo en que éste separa y a la vez entrelaza las pulsiones, los afectos y la cognición. Es su modelo de un sujeto con cuerpo, sentimientos y pensamientos lo que promete explicar lo que la mayoría de la gente busca o espera de la experiencia del arte.

Primeramente, quiero repasar algunas de las razones por las que los afectos han sido tan marginales a las preocupaciones de la historia del arte contemporáneo. Luego, en la segunda parte de este trabajo, revisaré el afecto que mejor da cuenta del placer derivado de la contemplación de una obra de arte: el afecto que Tomkins llama interés-entusiasmo. Otros afectos que Tomkins identifica pueden ser igualmente

[3] Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank, "Shame in the cybernetic fold: reading Silvan Tomkins," *Shame and Its Sisters:A Silvan Tomkins Reader*, ed. Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank (Durham: Duke University Press, 1995).

[4] Sigmund Freud, "Civilization and its discontents," (1929) *Civilization, society and religion: Group psychology, civilization and its discontents and other works*, trad. J. Strachey (Harmondsworth: Penguin, 1985) 268-73. La sublimación es una parte subdesarrollada de la teoría de Freud. En una nota al pie el traductor, James Strachey, señala que puede haber existido un ensayo específicamente dedicado a la sublimación, pero éste se perdió o fue destruido. Strachey en Sigmund Freud, "Beyond the pleasure principle," (1915) *On metapsychology:The theory of psychoanalysis*, trad. James Strachey (Harmondsworth: Penguin, 1984) 123, fn. 4.

útiles para pensar el desagrado causado por el arte. Seguramente es la censura la manifestación pública de mayor descontento y, en este caso, el afecto de la vergüenza es particularmente sugestivo. Sin embargo, mi interés en este ensayo se centra en la relación placentera con el arte y no en su rechazo.

El abandono del afecto

Me gustaría sugerir que la falta de preocupación por el afecto en la historia del arte contemporáneo es una consecuencia directa de lo que se ha denominado el impulso anti-estético en el arte moderno. Un complejo conjunto de ideas puede ser investigado bajo éste rótulo: desde la desaparición de la belleza como categoría central en la evaluación del arte (el realismo decimonónico hirió mortalmente este precepto guía) hasta las negaciones críticas por parte de los movimientos de arte moderno empeñados en iluminar, atacar o desmantelar las convenciones y protocolos de la representación visual. El resultado de reunir estos cambios e intervenciones críticas bajo la etiqueta de "anti-estética" es que la estética, como ha señalado Christine Battersby, es ahora un cuerpo de conocimiento objeto de difamación particularmente en las aproximaciones feministas y de izquierdas a la teoría del arte y la teoría fílmica.[5] En ninguna parte queda más claramente ilustrado este rechazo de la estética que en el clásico ensayo de Laura Mulvey de 1975, "Placer visual y cine narrativo", un artículo que ha asentado el tono y los términos de las aproximaciones psicoanalítico feministas a la cultura visual.[6]

El objetivo de Mulvey en su artículo era arremeter contra el placer visual derivado de la fascinación por la forma humana. En esta tarea cambió sustancial e irrevocablemente nuestra comprensión del placer visual. De un simple e inocente afecto –el sentimiento del gusto fue la preocupación de la estética de Kant– el placer visual se ha convertido en algo íntimamente ligado a la ideología patriarcal. Mulvey identificó dos clases de placer visual –la identificación y la objetivación– que presumían o se ajustaban a una relación asimétrica entre los sexos. Las mujeres, ella argumenta, son generalmente objetivadas por el cine realista en donde el placer visual deriva de la mirada voyeurística hacia el género femenino como espectáculo. Los hombres, por el contrario, son las figuras activas con las que el espectador debe identificarse de forma narcisista. Se ha dicho mucho en lo que respecta a la historia del arte y a la

[5] Christine Battersby ha señalado que la estética es una "mala palabra", particularmente en las aproximaciones feministas y de izquierda a la teoría del arte y a la teoría fílmica. Véase Battersby, "Situating the aesthetic: a feminist defence," *Thinking Art:Beyond Traditional Aesthetics*, ed. Andrew Benjamin and Peter Osborne (London: Institute of Contemporary Arts, 1991) 35.

[6] Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," *Screen, 16*.3 (1975) 6–18.

teoría fílmica desde que Mulvey estableciera esta división "generizada" de los roles entre "aquellos-que-miran" y "aquellos-que-reciben-la-mirada"; sin embargo, muy poco se ha dicho sobre la consiguiente pérdida del afecto como un término clave de la discusión crítica.[7]

A raíz de su ensayo, el placer visual se ha convertido en un elemento altamente sospechoso dada su demostrada complicidad con el voyeurismo, el narcisismo y la perpetuación de una división rígida de roles de género. En este sentido, si bien la intervención de Mulvey nos deja mucho mejor informados sobre la dinámicas sexuales del mirar, también ha empobrecido las discusiones en torno al placer visual. Su innovadora teoría es tan convincente que parece excluir la posibilidad de otros modos de mirar o de otras fuentes de placer. ¿Pero la identificación narcisista y la cosificación voyeurista son realmente las únicas maneras en que experimentamos placer en la mirada? Volveré sobre esta cuestión y sobre los términos de análisis de Mulvey en la siguiente sección.

La sospecha ante la estética no se limita a las aproximaciones psicoanalíticas a la cultura, puede verse en la reciente introducción de Brian Massumi a un número especial sobre Deleuze y Guattari publicado en el *Canadian Review of Comparative Literature*. Allí se refiere al "avergonzado silencio en la teoría literaria y cultural" acerca de términos como "expresión, belleza y estética".[8]Aunque Massumi propone una reevaluación de alguno de estos términos a través de la obra de Deleuze, sin embargo, al mismo tiempo participa en la denigración de la estética en la medida en que aborda la representación de la estética tradicional y sus preocupaciones mediante un discurso altamente caricaturizado. Por ejemplo, la belleza, él sostiene, evoca dos polos igualmente indeseables: "el flujo espontáneo del individualismo romántico y la tiranía de los juicios impuestos del gusto".[9]

El denominado primer "polo desagradable" procede de la tradición romántica que se centra en el artista en lugar de la obra o el espectador. Centrarse en la producción artística, o en la naturaleza de la expresión artística, no significa, sin embargo, que el trabajo del artista sea visto como un flujo espontáneo de sentimientos personales.

---

[7] Innumerables escritores han contribuido a extender la literatura crítica sobre la mirada. Véase, por ejemplo, el comentario posterior de Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun". *Framework*, 15–17 (1981): 12–15. Véase también Joan Copjec, "The OrthopsychicSubject: Film Theory and the Reception of Lacan," *Read my Desire* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995) 15-38; Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988); Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996).

[8] Brian Massumi, "Deleuze, Guattari, and the philosophy of expression," *Canadian Review of Comparative Literature*, 24 (1997): 745.

[9] Ibid.

Más bien es la investigación romántica de esa producción la que evidencia lo que Gyorgy Markus identifica como una de las tres aproximaciones clave a la estética.[10] Markus divide la estética del idealismo alemán en tres momentos, cada uno caracterizado por el problema estético central abordado: una estética de la recepción (Kant), una estética de la producción (el romanticismo de Jena) y una estética de la obra (Hegel). La mayor parte de la teoría estética todavía puede acomodarse dentro de éste esquema. El legado del romanticismo de Jena, en particular, se puede discernir en los debates actuales y rigurosos acerca de la naturaleza de la expresión en el arte, donde la caricatura del artista expresivo que proporciona Massumi no tiene lugar.[11] La caricatura el autor recién mencionado en relación a la tradición romántica, sin embargo, tiene pertinencia en la cultura popular. Las películas sobre artistas a menudo reflejan este particular grupo de individuos inspirados y creativos. Desde el relato clásico sobre la vida del pintor Vincent Van Gogh, *Lust for Life* (1956), hasta films más recientes sobre *Jackson Pollock* (2000) o *Frida Kahlo* (2002), la idea del arte como la efusión espontánea de los sentimientos del artista continúa vigente. Esta particular mitología, no obstante, tiene escaso arraigo en la historia del arte o la estética. Más comúnmente, la historia del arte entrelaza la atención a las intenciones del artista con temas culturales e históricos más amplios.

El segundo polo que Massumi identifica es el referente a los juicios del gusto, un enfoque más estrechamente identificado con la estética kantiana. Si bien es cierto que para Kant el gusto es el árbitro supremo del arte, tanto de su producción como de su recepción, y en cierto grado este gusto supone algo así como una norma cultural, este supuesto ignora el hecho de que el gusto no es sólo una imposición cultural, sino que también se asocia a sentimientos espontáneos.[12] De hecho, para Kant la respuesta afectiva del espectador es central en su concepción del arte. Para dicho autor, un juicio estético no trata principalmente, como pensamos ahora, sobre la apariencia del objeto juzgado; sino sobre la sensación que el sujeto experimenta en relación a la representación de un objeto. La idea es que cualquiera debería compartir el mismo sentimiento de placer.[13]Efectivamente, actuamos como si nuestra respuesta fuera universalmente compartida, presuponemos que otros se sentirán como nosotros y

[10] Gyorgy Markus utiliza este esquema en dos de sus textos publicados sobre estética: "Hegel and the End of Srt," *Literature and Aesthetics* 6 (Oct 1996) 7–26 y "The Paradoxical Unity of Culture: the Arts and the Sciences," *Thesis Eleven* 75.1 (2003) 7–24.

[11] Véase, por ejemplo, Edward Casey, "Expression and Communication in Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30 (1971): 197–207; Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. Edward Casey (Evanston,: Northwestern University Press, 1973).

[12] Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trad. W.S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987) 320 – 321.

[13] Ibid. 54.

compartirán nuestro gusto sobre lo bello y nuestros estándares sobre el juicio de lo sublime.

Mi postura aquí es que la estética no es simplemente una "vergüenza" para la teoría cultural, sino que contiene algunas de las pistas principales para repensar la mirada, el placer visual y el compromiso afectivo con el arte. Como parte de la tradición filosófica que se originó en el intento de confrontar lo que no podía ser capturado plenamente por la razón, la estética ofrece importantes ideas sobre el dominio de la "no-razón" que desafortunadamente la historia del arte y la teoría cultural han olvidado o rechazado en su prisa por ser disciplinas interpretativas con conocimientos claramente transmisibles. Me he resistido a emplear la palabra "irracional" aquí, dado que el arte no es simplemente lo opuesto a la racionalidad sino que opera también dentro del dominio de la razón, como Kant ha señalado muy claramente.[14] Para éste último, la razón es evidente en la voluntad de hacer arte, pero la razón por sí sola no puede dar cuenta completamente de los productos de esa voluntad.

Quizás podamos capturar algo de esta postura inquieta del arte y la estética siguiendo la familiar analogía de Alexander Gottlieb Baumgarten (1735), quien acuñó el término "estética". Él propuso esta nueva rama del conocimiento filosófico como la hermana" de la lógica: "la ciencia no debe ser arrastrada a la región de la sensibilidad, sino que lo sensible tiene que elevarse a la dignidad del conocimiento."[15] Es precisamente en esta nueva región dignificada de la sensibilidad que quiero situar el trabajo de Tomkins.

Reintroduciendo los afectos: el interés-emoción y el placer de la comunión

El interés-emoción es el primer afecto que Tomkins aborda y al que considera incluso más primario que las pulsiones ya que para tener interés sexual en alguien, primero hay que tener interés per se. Además, éste último es la base de la cognición. Sin él, el trabajo del pensamiento no tiene transmisión, el mundo interior del pensamiento necesita la propulsión del interés. En suma, sin su fértil semilla, nada más puede desarrollarse. Es entonces el mecanismo principal para la orientación y el asentamiento en el mundo y para facilitar la posibilidad de comprometerse con él. Tomkins no da cuenta de cómo surge este afecto, sino que se concentra en lo que

[14] Ibid. 159–162

[15] Baumgarten citado en Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. (Oxford: Blackwell, 1990) 17.

éste haría posible o podría inhibir. Así se refiere de pasada a la importancia del interés para llegar a conocer una pintura, una persona, una idea o a uno mismo. Pero no diferencia aquí entre esos objetos de interés ni sugiere que uno u otro sea mas digno o prioritario ya que, tal como él apunta: "cualquier afecto puede tener cualquier 'objeto'."[16]

Dada esta caracterización, el interés-entusiasmo se implica con el aprendizaje y se orienta hacia la novedad. Si pensamos en ésto en términos kantianos podríamos considerarlo como una especie de gusto, pero no tanto un gusto por la familiaridad y la comodidad de la belleza, ya que el ámbito de la felicidad engloba lo familiar y determina una reducción del interés. Aquí el interés es un gusto por el desafío de lo extraño. Se trata pues de un tipo de extensión psíquica. Tal vez, incluso, una inquietud sobre las cosas como son, las conocidas. Esta sería, entonces, la conducta que orientaría los desafíos actuales del arte contemporáneo: una especie de apertura que permite a otros afectos salir o brotar. Es, pues, la condición previa de lo que la mayoría de las personas considera la cumbre de la experiencia estética: el ser afectado o conmovido.

Postular el interés–entusiasmo como la causa originaria del placer estético puede parecer una propuesta de sentido común: Si el arte no te interesa (sea el contemporáneo u otro cualquiera), es altamente improbable que provoque una experiencia conmovedora. Pero enlazar el placer estético con el sistema afectivo, más que con el de las pulsiones, tiene consecuencias profundas para el modo en que vemos el arte. En primer lugar, el arte deja de ser simplemente una compensación o consuelo por la renuncia del placer sexual. Cuando el placer en él es visto como el resultado de la sublimación de la pulsión sexual, se convierte en un sustituto socialmente más aceptado y, por lo tanto, se alinea más cómodamente con las exigencias de la cultura. Mientras que la sublimación puede justificar el interés en grandes obras de arte del pasado que innegablemente son parte de la alta cultura, la consonancia con un tipo de cultura conservadora y normativa es menos accesible para el espectador del arte contemporáneo, que nunca está seguro del significado o el lugar del arte que está contemplando. En otras palabras, la novedad, que es una característica fundamental del arte moderno, está dirigida al afecto de interés-entusiasmo, y no a las demandas renunciativas de la cultura servidas por la sublimación.

Si el interés–entusiasmo es sólo una condición previa para el placer en el arte, entonces ¿cómo damos cuenta de lo que sucede después? El posterior sentimiento de conexión con un objeto artístico, al que podríamos denominar empatía, sintonía o –retornando por un instante a un vocabulario más psicoanalítico– identificación,

[16] Silvan Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: Vol. 1. The Positive Affects* (New York: Springer, 1962) 347.

nos hace pensar sobre lo que ocurre cuando se activa el interés y la experiencia del arte nos lleva más allá de un tibio sentimiento de gusto.

La identificación con objetos, como piezas de arte, es, sin duda, una cosa extraña. No es exactamente una comunión o un sentimiento de reciprocidad mutua lo que Tomkins denomina el circuito cerrado de la alegría claustral.[17] Pero hay algo en la interacción con el arte, relacionado con su expresividad, que exige algo como la comunión. El aspecto corporal en la respuesta a una expresión estética puede ser explorado a través del trabajo del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty. Aquí la activación del afecto procede de un encuentro corporal que primero tiene su detonante, y a menudo también permanece después, justo por debajo del umbral de la conciencia. Aunque este encuentro no es, estrictamente hablando, intersubjetivo, la respuesta que se obtiene al contemplar una obra es al mismo tiempo igual y diferente que aquello que se produce en el encuentro entre dos sujetos.

En la teoría de las relaciones del objeto, este espacio de comunión tiene que ver con el juego. El arte evoca el mundo liminal de la infancia, tal y como explica Donald Winnicott: es "un equivalente adulto de los fenómenos de transición de la infancia y niñez temprana".[18]Aquí el arte se posiciona ambiguamente entre el mundo interior subjetivo y el exterior objetivo. Este posicionamiento no es incompatible con la provocación de interés–entusiasmo; sin embargo, alinear de esta manera el arte con la negociación de los límites del sujeto puede costarle su capacidad de confrontación con la alteridad. Sin duda, la comparación entre el arte y el juego se aplica a obras que funcionan de "forma suave". Encaja, por ejemplo, con la famosa afirmación de Henri Matisse en la que decía que quería que su arte fuera como un sillón para el hombre de negocios cansado.[19] Sin embargo, con trabajos difíciles o controvertidos, con obras que no pueden ser fácilmente asimiladas, esta posición liminal de cuasi-incorporación es menos viable.

Quizás volviendo, sino a los términos, a las premisas de la discusión de Mulvey seamos capaces de pensar sobre la comunión que el interés en la obra de arte hace posible. Yo diría que algunas de las obras modernas y contemporáneas más interesantes activan un vaivén entre objetivación e identificación. Ahora, esto puede sonar como el espacio liminal del objeto transicional: la identificación sugiere cierta capacidad para incorporar la experiencia del objeto mientras que la objetivación sugiere un distanciamiento del objeto, la conciencia de su diferencia respecto de nosotros. O, dicho de otra forma, tales obras de arte nos pueden atraer (comprometernos,

[17] Ibid. 419-422.

[18] Winnicott citado en Donald Kuspit, "Art Sublimated Expression of Transitional Experience? The Examples of Van Gogh and Mondrian," *Idiosyncratic identities: Artists at the End of the Avant-garde* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 286.

[19] Henri Matisse, "Notes of a Painter," *Theories of Modern Art: A source Book by Artists and Critics*, trad. A.H. Barr, B. ed. H. Chipp (Berkeley: University of California Press, 1968) 135.

conmovernos, por así decirlo), de una manera no muy diferente a la identificación y, sin embargo, hay una alteridad insistente que rechaza esa fusión ya que la obra posee una objetualidad que se afirma a sí misma. En lugar de ver este fenómeno como algo análogo al juego o como una negociación de los límites del sujeto, las dos fuerzas contrarias podrían ser vistas como productoras de una especie de suspensión entre estos dos estados.

Este estado de suspensión entre la objetivación y la identificación se podría describir como una especie de "síncope". Catherine Clément utiliza este término para describir las pausas o respiros que embargan al ser dominante.[20] Estas suspensiones van desde la tos cotidiana, hasta el desmayo o el éxtasis. Son estados ambiguos del ser, o del no-ser, asociados con la ausencia del yo. Clément intenta recuperar algunos de los sentidos positivos de la ausencia del yo al sugerir que el sujeto que revive después de un desmayo debería preguntar: "¿dónde estaba?", en lugar de "¿dónde estoy?'.[21] Así, la experiencia del éxtasis no se asociaría simplemente con la muerte o la liquidación del sujeto, sino con el transporte del ser o con la suspensión momentánea de ser dominante.

Este estado de suspensión podría describir las condiciones para la comunión con las obras de arte moderno y contemporáneo. Esto es, la existencia de una proximidad que nos atrae pero también la existencia de una distancia o desinterés –para usar los términos de Kant– que nos empuja hacia fuera y, de este modo, se produce cierta seguridad de una distancia estética frente a los peligros del encuentro cara a cara.[22] Para replantear ésto en términos de Tomkins: la primacía del interés reconoce la alteridad y la novedad del objeto, mientras que el goce trabaja para unificar la comunión entre el objeto y el sujeto. El interés subraya, así, la separación de sujeto y objeto y facilita, de tal modo, una especie de comunión gozosa que evita que la dominación se pueda evocar por alguna concepción del juego (Estoy pensando aquí en la dominación del objeto implícito en el relato de Freud del juego *Fort-Da*).[23]

El estado de suspensión que esto produce no se refiere, entonces, enteramente al sujeto, como Clément observa tan operacionalmente. Implica un nivel de autoabandono semejante a la ensoñación. Podríamos concluir que la capacidad para mantener en tensión las contradicciones —por ejemplo entre identificación y objetivación— que "atraen" con la misma intensidad bien puede representar una de las estructuras clave de la experiencia estética en el siglo XX y principios del siglo XXI.

---

[20] Catherine Clément, *Syncope: The Philosophy of Rapture,* trad. V. A. Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994) 1-21.
[21] Ibid. 1
[22] Kant, *Critique of Judgement*, 46
[23] Tomkins, *Affect, Imagery*, 352-362. Ver Freud "Instincts and their Vicissitudes," trad. James Strachey, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis* (Harmondsworth: Penguin, 1984) 269-338.

El suspenso del síncope no es, pues, la ausencia del afecto estético, sino más bien el espacio de su máxima expansión. En esta expansión o despliegue es donde podemos encontrar el espacio para hablar, una vez más, de placer visual.

Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte[1]

Jill Bennett
The University of New South Wales

Viendo, sintiendo

> *Es imposible sentir una emoción en pasado… Uno no puede ser un espectador de sus propios sentimientos; puede sentirlos, o no sentirlos; no puede imaginarlos sin despojarlos de su esencia afectiva.*
>
> Édouard Claparède, "La Question de la 'mémoire' affective ".[2]

Hay una lógica convincente en estas palabras, escritas en 1911 por el psicólogo suizo Édouard Claparède. Las emociones son sentidas sólo como experimentadas en el presente; como eventos recordados se convierten en representaciones. El trabajo conceptual implicado en el acto de recordar –de representarlo a uno mismo– implica una suerte de percepción distanciada: uno piensa más que *siente* simplemente la emoción. Para Claparède, representarse a uno mismo en la memoria era verse "desde afuera", como uno puede ver a otro. "Mi yo pasado" ("My past self"), escribió, "es así

[1] Este texto fue publicado originalmente en inglés como capítulo 2 del libro de Jill Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005) y ha sido adaptado para su traducción al español. Traducción para esta edición de Natalia Taccetta.

N. de T.: "Mapping" en el original.

[2] Édouard Claparède, "La Question de la 'mémoire' affective", *Archives de psychologie* 10 (1911), pp. 367-69, citado y discutido en Ruth Leys, "Traumatic Cures : Shell Shock, Janet and the Question of Memory ", en *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory,* ed. Paul Antze y Michael Lambeck (Nueva York: Routledge, 1996), pp. 113-14.

psicológicamente distinto de mi yo presente, pero es… un yo vaciado y objevitizado, que continúo sintiendo a distancia desde mi propio yo que vive en el presente."[3]

La refutación de Claparède de la posibilidad de la memoria emocional está parcialmente influenciada por el trabajo de William James, quien sostuvo que, aunque podemos recordar sometiéndonos a emociones específicas, no podemos recordar cómo se sintieron éstas últimas.[4] Sin embargo, escribió James, si bien las no son recuperables desde la memoria, son *revivibles*; por lo tanto, no recordamos el dolor o el éxtasis sino que, a través de recordar una situación que produce esas sensaciones, podemos producir un nuevo estallido de emoción.[5] En otras palabras, el afecto, evocado apropiadamente, produce una experiencia somática en tiempo real, ya no enmarcada como representación.

Esta oposición entre afecto y representación delimita el trabajo temprano sobre el trauma y la memoria. Pierre Janet sostiene que en el curso normal de los acontecimientos, las experiencias son procesadas a través de esquemas cognitivos que activan las familiares para ser identificadas, interpretadas y asimiladas a la narrativa. La memoria constituida entonces como experiencia se transforma a sí misma en representación. La experiencia afectiva traumática o extrema, sin embargo, resiste tal procesamiento. Su naturaleza desconocida o extraordinaria la vuelve ininteligible, haciendo que los sistemas cognitivos rehúyan; su carácter sensorial o afectivo la vuelve adverso al pensamiento y, en última instancia, a la memoria misma. Además, el trauma no es tan recordado como tema para la repetición inconsciente y descontrolada: "Es solo por conveniencia que hablamos de eso como 'memoria traumática'", escribe Janet. "El sujeto es frecuentemente incapaz de hacer la narrativa necesaria que llamamos memoria sobre el evento."[6]

El argumento de que el trauma se resiste a la representación continuó siendo articulador en diferentes momentos en relación tanto con el proceso psicológico como con la estética. Bessel van der Kolk, por ejemplo, fue particularmente influyente en revivir el trabajo de Janet a fin de sostener la memoria traumática de un tipo "no-declarativo", que incluye respuestas corporales que dejan afuera la representación verbal-semántico-lingüística.[7] En las humanidades, el desarrollo de los estudios del trauma en los Estados Unidos en los años '90 impulsó una reevaluación

[3] Claparède, "Question", p. 368; Leys, "Traumatic Cures", p. 113.

[4] William James, *Principles of Psychology* (1980; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983); véaseLeys, "Traumatic Cures".

[5] Véase Leys, "Traumatic Cures", p. 95.

[6] Pierre Janet citado en Bessell A. van der Kolk y Onno van der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", en *Trauma: Explorations in Memory,* ed. Cathy Caruth (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995), p. 160.

[7] Kolk y Hart, "Intrusive Past", p. 160. Para un resumen, véase también Leys, *Trauma,* especialmente, p. 7. Leys desarrolla un argumento contundente contra la noción de que el trauma queda afuera de la representación, criticando tanto a van der Kolk como a las adaptaciones culturales de su trabajo tales como la ejemplificada por Cathy Caruth.

de los textos de literatura modernista.[8] Dichos textos, más que narrativizar la experiencia traumática, se ven como llevando la huella de ésta.

Hasta ahora, los teóricos del trauma y la memoria prestaron relativamente poca atención al arte visual o performático. Aún en esos campos, encontramos una larga tradición de compromiso con el afecto y la experiencia inmediata, no sólo como recursos de inspiración u objetos de representación, sino como componentes fundamentales de una dinámica entre el arte y el espectador. En un sentido casi concreto, la mayor parte del arte visual o performático evoca la posibilidad –tanto para el artista como para el espectador– de "ser espectador de los propios sentimientos". El tipo de imaginería que opera en esta veta –mediando afectos, sensaciones y memoria traumática– no puede ser reducida a una forma de representación. Y en la medida en que tal imaginería sirve para registrar procesos subjetivos que exceden nuestra capacidad de representarlos, algunas de sus características deben ser comprendidas como reflejando las de la memoria traumática.

La distinción entre memoria narrativa y traumática parece entonces ofrecer un esquema útil para distinguir un ámbito de imaginería secundario en el que la experiencia afectiva no es simplemente referida sino activada o puesta en escena de algún modo. Al especificar las características de la imaginería, podemos comprenderla como contribuyendo a una investigación sobre el proceso subjetivo. Pero quiero resistirme a leer tal imaginería puramente en términos de una sintomatología del trauma; esto es, como encarnando una patología o una serie de síntomas definidos exclusivamente en términos clínicos. Tal lectura trataría simplemente a la obra de arte como ilustrativa de un proceso de memoria. Más que tomar como axiomática una división radical e inconmensurable entre memoria traumática y normal, trataré estas categorías provisionales como fluidas y expansivas, considerando tanto su naturaleza mutuamente constitutiva como las maneras en las que son extendidas a través de la producción artística.

Me enfocaré en tres cuestiones. La primera es cómo una práctica de arte –la cual tiene algunas resonancias formales con una categoría sustantiva de memoria– exige repensar los conceptos de afecto y expresión convencionalmente usados en el discurso teórico específico. La segunda es cómo nuevas maneras de lectura de esta imaginería pueden mejorar nuestra comprensión de experiencias asociadas con el trauma. Al demostrar esto, expondré cómo las obras de arte pueden ser vistas, no simplemente como ilustrando ciertas proposiciones clínicas, psicológicas o psicoanalíticas, sino engendrando nuevos lenguajes del trauma que proceden de su experiencia vivida. Tercero, quiero sugerir que las formas de los lenguajes visuales y performáticos del trauma y el afecto operan en diálogo con otros discursos de la

[8] Véase esp. la discusión de Felman de Paul Celan en Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Nueva York: Routledge, 1991).

memoria. Al explorar la relación entre el registro de la experiencia subjetiva o trauma y el ámbito de la memoria normativa o representación, abordaré la relación entre las funciones *afectiva* y *crítica*.Así, plantearé una consideración de las formas en las que las respuestas afectivas a las obras de arte pueden ser pensadas provocando también respuestas emotivas y, específicamente, cómo estas pueden producir una forma de empatía que es más compleja y considerada que una reacción puramente emocional o sentimental. Me enfocaré principalmente en los trabajos vinculados con el abuso sexual infantil a fin de ejemplificar la política y los desafíos involucrados en un análisis de los lenguajes del trauma emergente.

Las teorías convencionales de la expresión son inadecuadas para la tarea de describir el modo de la producción de imagen que esbocé en la medida en que miran a las obras de arte como transcripción o depósito de un estado mental previo.[9] La imaginería de la memoria traumática no simplemente lidia con un evento pasado o con los objetos de ella, sino con la experiencia de la memoria presente. Por lo tanto, exige una teorización de la dinámica en la cual el trabajo es tanto producido como recibido, en otras palabras, una teoría del afecto.

Un punto de referencia útil para conceptualizar tal proyecto es provisto, en un contexto literario, por la poeta francesa y sobreviviente del Holocausto Charlotte Delbo, cuyo trabajo refiriendo a su experiencia en Auschwitz es interesante no solamente por su forma y contenido como testimonio de una sobreviviente, sino también por el hecho de que instituye una categoría de memoria que se convierte al mismo tiempo en una categoría estética. Esta última, identificada con el término "memoria profunda" y también "memoria de la sensación", designa precisamente el ámbito de la memoria afectiva que Janet considera innombrable como memoria externa adecuada.[10]

Como Janet, Delbo establece la memoria ordinaria como correctamente representacional; es la memoria conectada con el proceso del pensamiento y las palabras –el ámbito en el cual los eventos se vuelven inteligibles, vinculados a un marco de referencia común o establecido, de modo que puedan ser comunicados y fácilmente comprendidos por una audiencia general. Pero mientras Janet está preocupado principalmente por identificar procesos cognitivos, Delbo invoca la noción de la memoria ordinaria o "común" para describir un marco discursivo comprendido social o popularmente, designado como el lugar donde la historia se escribe. La memoria

[9] En el discurso histórico del arte, "expresionismo" está característicamente basado en un subjetivismo acrítico. Sin embargo, como señala Brian Massumi, Deleuze y Guattari ofrecen una concepción de expresión radicalmente diferente (Massumi, "Introduction: Like a Thought", en id., *Shock to Thought,* pp.xiii-xxxix).

[10] Charlotte Delbo, *Days and Memory,* trad. Rosette Lamont (Marlboro, Vt.: Marlboro Press, 1990); id., *Auschwitz and After,* trad. Rosette Lamont, con una introducción de Lawrence Langer (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995); paramásdiscusión, véase: Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991), pp. 1-38.

común no es entonces simplemente una forma de memoria narrativa inherente al sujeto individual, sino el lenguaje que permite que tal memoria sea transmitida y fácilmente comprendida. Para Delbo, la escritura de la historia en el lenguaje de la memoria común, su procesamiento y presentación en un marco narrativo inteligible, fue de importancia vital y social. Pero al mismo tiempo, ella advirtió que algo integral de la experiencia del Holocausto se pierde cuando una experiencia esencialmente traumática establece una distancia desde el presente y efectúa una remoción de los afectos en el sentido de Claparède.

Para Delbo, la memoria de la sensación registra la huella física del evento. En cuanto tal, está siempre en el presente aunque no continuamente sentida: "Auschwitz está ahí, fijado e inmutable, pero envuelto en la impermeable piel de la memoria que se separa del presente "yo"… todo lo que ocurrió a ese otro "yo", el de Auschwitz, no me toca ahora… así de distintas son la memoria profunda [*mémoire profonde*] y la memoria común [*mémoire ordinaire*]."[11]

Visto desde afuera, la experiencia de Auschwitz de Delbo es propiedad de otro yo, al igual que el "yo pasado" de Claparède. Delbo experimenta estos dos yoes como separados, pero habla también de estar en manos de una memoria de la sensación por períodos de varios días, durante los cuales el tiempo de su dolor físico del trauma regresa. Así, el yo de Auschwitz, por todo eso, retiene una capacidad para tocar y afectar, para activar emoción en el presente.

Como recurso de una poética o un arte, entonces, la memoria de la sensación opera a través del cuerpo para producir una suerte de "ver la verdad"[12], más que de "pensar la verdad", al registrar el dolor de memoria como es directamente experimentado y al comunicar un nivel de afecto corporal. El arte de la memoria de la sensación puede además ser distinguido como una práctica motivada. Radicalmente diferente del expresionismo atemporal o transhistórico, apunta a constituir un lenguaje de proceso subjetivo (específicamente, de proceso afectivo y emocional) para complementar la historia y trabajar en una relación dialéctica con la memoria común. Su producción por tanto se convierte en una práctica contingente y culturalmente situada –asociada a las historias sociales– que requiere enmarcarse contra un contexto de conocimiento cultural.[13]

[11] Delbo, *Days and Memory,* citada en Langer, *Holocaust Testimonies,*p.5.

[12] Sobre el uso de la frase "ver la verdad", véase Langer, *Holocaust Testimonies,* p.xv.

[13] La exhibición "Telling Tales" exploró cómo los lenguajes de la memoria de la sensación son desarrollados por artistas contra el fondo del lenguaje común, la historia y el discurso popular como, por ejemplo, en relación con la historia reciente de pueblos originarios en Australia, donde los efectos vivos del pasado son frecuentemente negados.

Investigaciones éticas y la cuestión del abuso sexual infantil

Michel Foucault nos recuerda que *ars*, a diferencia de *scientia*, promueve la investigación ilimitada; puede abrazar lo desconocido, lo abyecto, lo amoral, lo aberrante, lo pornográfico, no como patología, sino como experiencia.[14] La noción de Foucault de una exploración artística ilimitada está, sin embargo, en conflicto con un método de análisis textual o de imagen que leería la obra de arte a través de un texto clínico o psicoanalítico, simplemente como una sintomatología del trauma. Al respecto, Ruth Leys criticó la aplicación de modelos de memoria traumática derivados de van der Kolk y Janet al análisis del testimonio literario. Leys señala que el concepto de memoria traumática adoptado en ese trabajo –en particular, la idea de que las víctimas son revisitadas por recuerdos traumáticos incapaces de procesarlos– no debería ser tratado como axiomático, sino como parte de una formación discursiva mayor.[15] Mi interés aquí yace no específicamente en una crítica al modelo de van der Kolk, sino en señalar una lectura más amplia de la imaginería del trauma, libre de modelos singulares o patológicos; una lectura modelada sobre este asunto acorde a la ética foucaultiana.

En la era del postcolonialismo, el trauma adquirió un cierto prestigio y, con él, una autoridad moral. Cada vez es más incómodo encontrarse alineado con los opresores culturales; por lo tanto, se ha vuelto políticamente deseable identificarse con las víctimas de la opresión. Pero como Ghassan Hage propuso, ésto produjo una tendencia a exaltar la condición de inocencia relativa al evento específico y a transformarla en un atributo moral.[16] Las víctimas de la opresión o el terror de esta manera se convierten en códigos de bondad, simplemente en virtud de haber sido sometidos al mal.

Al co-optar la designación de "víctima" en una narrativa de bien y mal, obturamos la posibilidad de elaborar una descripción de la experiencia traumática que releve las ambigüedades morales de lo vivido o la tensión inherente entre la experiencia de la memoria de la sensación y la de la memoria común. Es esta tensión la que fundamentalmente caracteriza la batalla para representar o registrar la experiencia traumática. Entonces, el arte de la memoria de la sensación es menos un arte de expresión pura personal o subjetiva que una promulgación de la relación inquietante entre la memoria común y la que amenaza su coherencia: una manifestación de

[14] Michel Foucault, *The History of Sexuality,* vol. I: *An Introduction* (1976), trad. Robert Hurley (Nueva York: Random House, 1978).

[15] Leys, *Trauma*, señala que la generalización de esta comprensión del trauma trabaja para producir un sujeto-víctima, absuelto de responsabilidad; de este modo, por ejemplo, en el caso de los veteranos de Vietnam, aquellos que cometieron atrocidades y quienes son visitados por pesadillas recurrentes y otros síntomas son vistos como víctimas.

[16] Hage, "Multi-Cultural Ethics".

la experiencia vivida de un adentro y un afuera. Recientemente, hemos visto esto más claramente demostrado en el trabajo que documenta la experiencia de vivir con SIDA –trabajo que concierne a una forma de experiencia traumática que está más allá del alcance de las formas establecidas de representación, pero que está simultáneamente ligado a una negociación continua de la interfaz con las instituciones sociales y culturales.[17] El lenguaje desarrollado para expresar la naturaleza particular de la experiencia manifiesta no es sólo una forma de memoria de la sensación, sino un sentido de cómo tal memoria podría trascender la común ordinaria, revelando una suerte de verdad que elude la organización moral de la memoria común.

Las ventajas de una práctica de arte que suspende el juicio moral están igualmente en aparente relación con el tema de alta carga política del abuso sexual infantil. Después de ser negado tácita y efectivamente, el abuso sexual es ahora el tema de una cierta cantidad de pánico moral. Suele ser figurado en términos morales claros en el lenguaje común, la figura demonizada del pedófilo representando la antítesis de la víctima infantil, quien se convierte, a su vez, en la cifra de la inocencia. Este marco deja poco espacio para explorar la experiencia subjetiva tanto del perpetrador como del sobreviviente, ambos frecuentemente confundidos en la categorización moral. ¿Cómo puede un sobreviviente describir la experiencia de violación perpetrada por un ser querido –o la de "volverse sexualizada" a temprana edad– desde la perspectiva de un inocente? ¿Y qué del abusador que es él o ella el sobreviviente de abuso, una víctima del acto que él o ella perpetra? Para todos los que podríamos acordar que el abuso sexual es, categóricamente, un acto inmoral, la experiencia de ser abusado no puede ser contenida en la figura de la víctima; los sobrevivientes son necesariamente *más* que víctimas pasivas de los actos de otro en el sentido de que los sobrevivientes viven y negocian continuamente los efectos del abuso.

Para registrar y comprender la naturaleza de esos efectos, necesitamos una forma de imaginería que proceda o, al menos, que privilegie las vicisitudes de la experiencia vivida. En otras palabras, requerimos una aproximación que persiga la exploración de la memoria traumática no como *scientia sexualis* en la cual la clasificación moral o médica precede a la representación, sino como una investigación artística abierta. Sin embargo, esto significa no solamente la clasificación de evasión, sino moverse afuera de una práctica representacional que apunte a observar este tema tratando el evento del abuso no como una acción pasada completa, sino como una práctica que vea a la obra de arte como generando sensación de modo de producir un encuentro en el presente. Al mismo tiempo, dicho trabajo requiere un marco discursivo; opera, en otras palabras, en colaboración con el desarrollo de la consciencia cultural del tema del abuso sexual.

[17] El cuerpo de escritura, pintura, collage fotográfico y el trabajo de performance del último David Wojnarowicz ejemplifica esto bien; véase: David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (Nueva York: Vintage Books, 1991).

Parting Embrace de Dennis Del Favero, una serie de diez fotografías de gran tamaño, no se aproxima a la experiencia del abuso desde un marco narrativo o moral. En cambio, busca registrar el dolor del mismo como una huella física. Construido como un despliegue de memoria, la imaginería ofrece una visión desde el cuerpo, englobando en el proceso una cierta ambigüedad moral. El artista sugiere que este trabajo incorpora no sólo la pornografía y la violencia de los recuerdos del abuso, sino también un elemento de amor o fantasía y que estas cosas no siempre son distintas; los afectos del miedo, humillación, shock y demás pueden estar vinculados a los mismos objetos que los de la alegría y la excitación. En otras palabras, "amor" puede caracterizar un aspecto de la relación que uno tiene con el abusador; particularmente en una relación incestuosa donde la víctima tiene un apego emocional al abusador, a pesar del dolor o trauma que puede acompañar al abuso. Por lo tanto, *Parting Embrace* en realidad se divide por el centro: las primeras cinco imágenes en la serie constituyen *Parting,* las últimas cinco *Embrace*. Como el título sugiere, el segundo grupo de imágenes, que son más suaves y difusas, emiten recuerdos en un tono más positivo, romántico, que el más abiertamente perturbador y *hard-core* de *Parting*.[18] Aquí, entonces, la mezcla de sentimientos, sensaciones y emociones que caracteriza la experiencia de abuso para ciertos sobrevivientes es privilegiada a costa de una claridad moral.

Parte de lo que la imaginería transmite es precisamente una condición de confusión. En relación con esto, el trabajo no apunta a transcribir una memoria de la sensación en una memoria común; ofrece sólo fragmentos de memorias, escritos en el cuerpo. Esto puede ser leído solamente en referencia a la sensación corporal del espectador. Ver estas imágenes es sentirse conmovido por ellas –no en el sentido de que uno es tocado por el sufrimiento de un personaje en una narrativa ficcional, sino en un sentido más literal, siendo *afect*ado, azotado con afecto.

La naturaleza expansiva de la investigación de Del Favero puede ser apreciada a través de un contraste con una representación más abiertamente moral –aunque iluminadora– del tema del abuso infantil en la cual formas narrativas más convencionales proveen un vehículo para la transformación del sobreviviente a fin de efectuar una resolución (moral).

El film de Aline Issermann de 1992, *L'Ombre du doute* (La sombra de la duda), es la historia de una niña de doce años –Alexandrine– que es abusada sexualmente en su hogar por su padre. A través de una exploración de las interacciones de Alexandrine con varias instituciones sociales (la familia nuclear, la escuela, organizaciones de bienestar social, el poder judicial), el film examina la posición de habla de una niña abusada resaltando las limitaciones y expectativas. La madre de Alexandrine,

[18] Esta interpretación se desarrolla más ampliamente en mi ensayo para el catálogo de exhibición *Dennis Del Favero: Parting Embrace* (Sydney: Mori Gallery, 1998) y en Jill Bennett, *Dennis Del Favero: Fantasmi* (Sydney: University of New South Wales Press, 2004).

demasiado atemorizada como para ver la verdad, está obligada a dudar de las palabras de su hija, castigándola por inventar cosas cuando habla de abuso. De manera similar, el padre de Alexandrine no reconoce la realidad de la situación, implicando que los sentimientos de su hija están equivocados, confusos, que son injustos. Lejos de validar la autoconsciencia de su hija, los dos padres niegan la verdad de sus afirmaciones y por ende la naturaleza de su experiencia. Guiada por un trabajador social persistente, Alexandrine finalmente es capaz de hablar de su calvario, al principio en un contexto privado y subsecuentemente en la corte. Para dar este último paso, sin embargo, la niña debe adoptar el lenguaje de la memoria externa o común; uno diseñado para traducir a los otros, para volver a la experiencia una materia de registro público.

Una vez que el testimonio de Alexandrine recibe apoyo institucional, adquiere cierto estatus de verdad, permitiendo salirse de lo que Delbo llama "mundo más allá del conocimiento". A través del acto de testimoniar (aunque bajo condiciones desfavorables), Alexandrine establece su propia presencia en una escena a la que otros ahora dan testimonio. Pero si la narrativa del film resuelve demasiado fácilmente a través de esta reconciliación, está obsesionado por el espectro del fracaso encarnado en el personaje de Jean, padre de la niña. Al final del film, advertimos que Jean fue él mismo abusado por su padre cuando era pequeño. Esta experiencia lo deja con una facilidad para la negación que habilita que después sea incapaz de reconocer su propia actividad y se identifique a sí mismo como una víctima más que un perpetrador. La tragedia de la historia de Jean yace no solamente en su abuso, sino en el hecho de que nadie atestigua su experiencia. Él es la Alexandrine que pudo haber sido: el niño que nunca tuvo que contar su historia y quien, como resultado, perdió toda capacidad para auto-reconocerse. En la adultez, Jean recrea la escena de su propio abuso, continuamente dejando abierta la posibilidad de ser descubierto por su esposa. Quiere ser descubierto. Ser visto en el acto del abuso de su propia hija lo liberaría al menos momentáneamente del ámbito indecible, ininteligible de su propio trauma.

El núcleo suprimido de *L'Ombre du doute* es el tema de lo indecible o el ámbito de la memoria de la sensación. Como Alexandrine es reclamada por el discurso de la memoria común y por ende rehabilitada a la vida cotidiana, lo indecible está contenido en la figura demonizada del padre cuya causa está perdida. Mientras en el trabajo de Del Favero, el afecto fluye transversalmente en múltiples cuerpos y en sus partes, sugiriendo la falla de este tipo de contención (moral), aquí prevalece el orden narrativo, mientras el bien y el mal son consistentes en los límites fijados del carácter. Lo que el film no derriba es la fragmentación de la memoria en el sujeto, en el sentido en el cual uno debe siempre vivir con memoria y aceptarla. Si la memoria post-traumática requiere la doble articulación implicada en la distinción de Delbo entre sensación y memoria común, entonces la historia de Alexandrine no es simplemente contada en el relato narrativo que ella produce como testimonio, sino que

permanece, al menos en parte, incorporada en una memoria de la sensación a partir de una condición inicial de indecibilidad.

La sombría imagen de Jean, el padre abusivo, quien cuenta su historia al final del film, apunta de algún modo a disipar la ilusión de que los lenguajes de la memoria común estén fácilmente disponibles para los sobrevivientes del abuso, así en cierta medida modera la trayectoria armonizadora del film. Nos alerta de la importancia de la recepción del discurso –o de lo que el psicoanalista y niño sobreviviente del Holocausto Dori Laub identifica como la necesidad de testimoniar.[19] En uno de los textos fundacionales de los estudios del trauma contemporáneos, Laub señala que aquellos quienes experimentaron el trauma de la vida en los campos nazis no estuvieron al mismo tiempo, o subsecuentemente, en una posición de testimoniar del evento del Holocausto. A pesar de y a causa de el hecho de que los sobrevivientes estuvieron en el centro mismo del Holocausto, están incapacitados para liberarse del evento a fin de describirlo desde la perspectiva del observador –es decir, en el lenguaje ordinario o común. En la visión de Laub, esto produce una necesidad de contar la propia historia, no simplemente a fin de que los otros puedan saber la verdad de los campos (como se asume comúnmente), sino para que el testigo pueda venir a conocer y procesar la experiencia. El terapeuta como oyente o el cineasta grabando el testimonio se convierte entonces en un facilitador clave: el testigo que permite al sujeto articular su propia experiencia.

Entonces, ¿específicamente, qué se documenta en la grabación del testimonio o la dramatización del descubrimiento del abuso sexual –es decir, cuando un testigo testimonia a la cámara (como en el film *Shoah* de Claude Lanzmann, por ejemplo), o cuando la Alexandrine ficcional habla con la trabajadora social de quien se ha hecho amiga? Más que objetos de memoria, se registra un proceso: un intento de encontrar un lenguaje. Estas formas representacionales no enmarcan simplemente el sufrimiento del individuo, una expresión en la forma de un lenguaje privado; demuestran un proceso de emergencia, de salida de un ámbito de la memoria traumática a través de una serie de interacciones sociales. Como la memoria de la sensación es hablada en un espacio dado, está asociado a un encuentro dinámico con una estructura de representación, que se convierte, en términos de Gilles Deleuze, en una cuestión de poner "un afuera y un adentro en contacto."[20] Es esta noción de interfaz –de un punto de contacto a ser negociado– la que es central para comprender la experiencia de la memoria de la sensación. Lo que queda claro a partir de esto es que no podemos presuponer automáticamente que la imaginería asociada con la memoria traumática tomará una forma particular o una pura forma en el sentido asociado con varios tipos de prácticas artísticas expresionistas.

[19] Felman y Laub, *Testimony,* 1991.
[20] Deleuze, *Cinema Two,* p. 206.

El valor de la noción de Deleuze de que el afecto es producido como intensidad, a través de medios formales más que mediante la narrativa, es que nos permite comprenderlo como algo más que una respuesta emocional al carácter y así notar las limitaciones de una organización narrativa que contiene afecto en ciertos límites corporales y morales. Más que prescribir o implicar la necesidad de una forma particular de vanguardia, sin embargo, esta visión nos provee de medios de encuentros de lectura entre "adentros" y "afueras" –como entre memoria de la sensación y memoria común– en cualquier campo pictórico o performativo dado.

Una pintura en una forma narrativa relativamente convencional del artista sudafricano Motseokae Klas Thibeletsa me parece ejemplificar el intento de representar la experiencia de las memorias de abuso como equilibradas en un punto de entrada en el lenguaje común. En una vívida escena de abuso doméstico, Thibeletsa inserta un testigo incongruente, la madre de Alexandrine, una mujer remilgada con sombrero –parodiando la imagen de una moralista practicante que no quiere ver la escena que confronta. Hay un elemento de completitud del deseo sobre esta escena: es la pintura que Alexandrine o su padre podrían haber producido. Su poder emotivo reside en el choque que ocurre en el momento imaginado de descubrimiento; el momento en el cual la memoria de la sensación se abre camino en una economía representacional que no puede subsumirlo enteramente. El tema del autor podría interpretarse, no como *yaciendo detrás* de una expresión o representación, sino más bien como un punto nodal en un diálogo en el interior de –pero también entre– varios lenguajes. Si la negociación de la memoria de la sensación implica una emergencia en un espacio social designado, entonces ocurre no en una región discreta, sino como una ruptura en el campo de representación o memoria común.

Si la pintura de Thibeletsa opera en el hiato entre lenguaje ordinario –o memoria común– y experiencia subjetiva, el trabajo de la artista performática de Nueva York Karen Finley podría ser visto como uno que prueba la capacidad de la memoria cultural para admitir una forma de testimonio basada en un lenguaje de memoria de la sensación. Finley provocó disturbios, fue encerrada y le habían cortado el financiamiento para sus monólogos performáticos, los que fueron descritos por Elinor Fuchs como "un teatro del disgusto lleno de fantasías obscenas."[21] Sus performances narrativas en primera persona discontinua, en las cuales parece tomar diferentes personas en un estado de trance, son hasta cierto grado sugestivas de la memoria traumática. Paradigmática de una resistencia a la categorización moral, presenta experiencias inherentemente amorales y que exceden los límites del lenguaje ordinario. En *The Constant State of Desire*, por ejemplo, Finley asume la voz de un hombre fantaseando sobre la violación de una madre:

[21] Elinor Fuchs, "Staging the Obscene Body", *Tulane Drama Review* 33, I (1989), p. 47.

> Simplemente tomo a esa mamá y la empujo contra el lavarropas. Luego tomo a su bebé, un bebé pelado, pongo Downy Fabric Softener en su cabeza, me lo ato a la cintura como un bebé-dildo. Luego tomo a ese bebé –ese bebé-dildo– y penetro a su propia mamá… ¡PORQUE NO SOY OTRA COSA QUE UN MOTHER-FUCKER![22]

La fantasía progresa en incesto –"Luego me monto a mi propia mamá por el culo"–burlándose en el proceso de la posibilidad de juicio moral en este contexto: "De acuerdo, penetré a mi propia madre por el culo porque ¡nunca penetré a mi mamá por la concha! Es mi mamá." La ironía amarga envenenando semejante humor negro es el único dispositivo que nos permite establecer alguna distancia moral de la figura del perpetrador. Sin restricciones en la narrativa vestigial, esta figura nace y nos ofrece sus fantasías perturbadoras. Si la indulgencia de la fantasía del perpetrador, transmitida a través de un lenguaje de violencia sexual, basado inexorablemente en el cuerpo masculino, es algo mitigado por el propio género de Finley, la audiencia está aún más desconcertada por la facilidad con la que ésta permite ser habitada por la figura del perpetrador. En la siguiente fase, el monólogo evoca conmovedoramente la figura solitaria de una joven abusada por su padre:

> Y la primera, y la primera, y la primera memoria que tengo es la de mi padre metiéndome en la heladera. Sacó toda la ropa de mi cuerpo de cinco años… Mis pies y dedos se metían en los pickles, en la mostaza, en la mayonesa. Te preguntas por qué vomito cuando veo condimentos… Mi padre se para detrás de la puerta de la heladera. Sonríe ampliamente diciendo que vamos a jugar un juego secreto, solo para mí y para papi. Luego dice que no le diga a nadie. Es nuestro juego… Palmada palmada. Palmada palmada. No conozco este juego. No quiero jugar este juego. Luego sonríe ampliamente. Me aferro más a mis muñecas. Luego él se inclina hacia el cajón de verduras, lo abre y toma las zanahorias, el apio, el zucchini, el pepino. Luego comienza a trabajar sobre mi pequeño agujero, mi pequeño pequeño agujero. Mi pequeño agujero de niña. Mostrándome "lo que es ser una mamá," dice. Mostrándome "lo que es ser una mujer, ser amada. Ese es el trabajo de papi", me dice. Trabajando mi pequeño agujero. Ji. Jiiii. Juuuu. Trabajando mi pequeño agujero ji ji ji.

La evocación de Finley de la memoria eidética de niña, asociada con objetos y sensaciones parece al principio efectuar el pasaje al acto (*acting out*) de un recuerdo traumático; pero si somos invitados a atestiguar este trauma, si la performance intenta engendrar lo que D. W. Winnicott llama un "espacio potencial" en el que el trauma de abuso podría ser descubierto, entonces nuestra posición como testigos

[22] Karen Finley, "The Constant State of Desire", en *Shock Treatment* (1988; San Francisco: City Lights Books, 1990). N. de T.: Naturalmente, la expresión agraviante en inglés "mother-fucker" juega con un uso del lenguaje que se perdería en su traducción. Es por eso que se privilegia el uso original.

resulta aún más incómoda por la infusión de humor autoconsciente y por lo que es usualmente tomado como la provocación calculada de la performance.[23]

El trabajo de Finley parece, de hecho, encajar directamente en una tradición de arte de performance, dada para probar los límites de una audiencia promoviendo incomodidad. Además, no es posible comprender el impacto afectivo del arte en tales términos instrumentales; es decir, en términos de un simple acto comunicativo, diseñado para obtener una respuesta dada.[24]

Aunque el monólogo de trance de *The Constant State of Desire* (El estado constante de deseo) puede ser comprendido para tocar o afectar al espectador, ni Finley ni sus "personajes" efectúan un tirón emocional sobre la audiencia. No se nos ofrece un encuentro con un sujeto por quien podemos sentir simpatía porque, como en el trabajo de Del Favero, el afecto no está organizado en términos de emoción o expresiones de personajes individuales. Los personajes vestigiales de Finley son, de hecho, capturados en los flujos del afecto. Son manifiestamente no los generadores de emoción y sentimiento, sino simplemente sujetos a sensación. Finley representa una forma de memoria de la sensación en tanto que muestra cómo puede uno someterse a una sensación o, contrariamente, a una suerte de entumecimiento post-traumático. Habla desde un cuerpo que se nutre de sensación, un cuerpo habitado por diferentes aspectos de un yo, diferentes facetas de memoria. En relación con esto, una cierta "promiscuidad corporal" es el principio estructurante de la pieza.[25] Esto presenta un desafío específico al espectador. Para producir una conexión empática con un trabajo que rechaza ceder a una identificación compasiva, uno debe adaptarse a esta promiscuidad corporal y *sentirse en el* otro.[26] Más que habitar un personaje, sin embargo, uno habita –o es habitado por– una sensación encarnada: una que está desafiando precisamente porque no está arraigada por un personaje o una narrativa.

La representación de la memoria de la sensación del trauma de Finley no se dirige directamente a la moralidad convencional; simplemente, está afuera de cualquier frontera moral. Nos muestra, en efecto, cómo hacer chistes sobre el abuso. Pero la dinámica afectiva del trabajo no reside en la capacidad de la broma para shockearnos. El trabajo de Finley no se vincula puramente con testear los límites de la

[23] Janneke Lam, "Whose Pain? Childhood, Trauma, Imagination" (PhD discussion, University of Amsterdam, 2002), hace un uso extensivo de la noción de Winnicott de "espacio potencial" en relación con el análisis del trauma y el arte fílmico y visual.

[24] Véase Massumi, "Introduction: Like a Thought", en id., *Shock to Thought,* sobre los problemas teóricos del modelo comunicativo.

[25] El término "promiscuidad corpórea" es recogido del trabajo filosófico de Roslyn Diprose, más ampliamente expuesto en el capítulo 6; Roslyn Diprose, *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas* (Nueva York: State University of New York Press, 2002).

[26] Lam hace uso en "Whose Pain?" del concepto de "*feeling into*", tomado de Winnicott para describir la construcción de una respuesta empática.

sensibilidad burguesa; más bien, pone en escena una experiencia perceptual que amenaza con sacarnos de nosotros mismos.

Para comprender esta función en términos de un arte de memoria de la sensación, sin embargo, necesitamos explorar más la relación del arte mismo con la memoria y el afecto. Finley registra la huella del trauma, pero, al mismo tiempo, las operaciones del arte representan esto más que un pasaje al acto transparente. En un nivel conceptual y, a través del medio mismo, el trabajo se dirige a la imposibilidad de estabilizar el afecto no simplemente en un sujeto, sino en un espacio pictórico, performativo o representacional. El afecto, como queda demostrado, está inherentemente desregulado: "Puro afecto, no afecto: *duele, no puedo sentir nada…"*

Las operaciones del afecto en el campo del arte visual

La idea de que la obra de arte que lidia con el trauma puede actuar sobre un espectador de modo que uno sienta o experimente el trabajo antes de leer o reconocer su contenido, condujo a los teóricos a equiparar la estructura de tal imaginería con las operaciones de la memoria traumática en sí. Mientras quiero sugerir que cierto trabajo sobre el trauma opera de acuerdo a una economía del afecto, quiero, sin embargo, distinguir esta idea de la noción de que dicha producción pueda engendrar en el espectador lo que Geoffrey Hartman llamó un trauma secundario.[27]Aunque es ciertamente posible que un espectador pueda ser perturbado por el trabajo, el rango de afectos que produce no simplemente se combina para aproximarse a una experiencia identificable como trauma o una condición emocional específica. Como enfatizó Ernst van Alphen, el espectador claramente no está ubicado en el encuentro traumático; de modo que aun cuando uno vea una imagen perturbadora del Holocausto, no está bajo la ilusión de que está presente en el lugar del trauma.[28] De manera similar, mi argumento –siguiendo una lógica de imaginería de afecto que delineo abajo– es que el afecto no está precodificado por un sistema representacional que nos permita leer una imagen como "sobre el trauma" para experimentarlo como trauma secundario. Mientras las respuestas autónomas inducidas por la imaginería afectiva están, en su instantaneidad, afuera de la representación, del mismo modo, no están adentro del trauma. Si algunas formas de representación narrativa elaboran una ilusión de inclusividad, invitándonos a imitar o identificarnos con el sujeto traumatizado, los trabajos afectivos en los que estoy predominantemente interesada explotan autoconscientemente esta distinción. Liberados del marco narrativo, los

[27] Hartman, "Tele-Suffering", p. 117.
[28] Van Alphen, *Caught by History.*

dispositivos afectivos que despliegan no están subordinados a finales prescritos o didácticos, sino que trabajan para estimular el pensamiento en una forma diferente. Una particular concepción de la relación de los signos visuales con el cuerpo y el pensamiento está implicada aquí.

Las palabras, nos dice Delbo, están del lado del pensamiento: la memoria común, la memoria narrativa. Aunque las palabras puedan claramente servir a la memoria de la sensación, la visión tiene una relación muy diferente con la experiencia afectiva; especialmente con la que no puede ser dicha tal como es sentida. El ojo puede funcionar frecuentemente como un testigo mudo por medio del cual registra los eventos como imágenes de la memoria eidética impresa con la sensación. Vemos esto particularmente en relación con el trauma de infancia, donde el acceso al lenguaje es limitado y hay algo de testigo mudo en el retrato de Del Favero de un niño que parece llorar con angustia.

Los artistas visuales y aquellos que teorizan sobre el arte y su función han explotado ampliamente esta adscripción de la mirada a la memoria afectiva. La idea de que los iconos visuales eran los medios más efectivos para el almacenamiento y recuperación de las memorias, incluyendo aquellos que consistían en percepciones mediadas a través de otros sentidos, sostiene comprensiones medievales de la función mnemónica del arte. La imaginería devocional fue pensada por los teólogos medievales para ser efectiva al actuar sobre la memoria, en la medida en que podía –como el *fantasma* o el icono de memoria– actuar como un desencadenante, iniciando una respuesta afectiva.[29] Las imágenes desarrolladas desde el período tardo-medieval con la función expresa de inspirar devoción no fueron simplemente la "Biblia del iletrado" en el sentido de traducir palabras a imágenes. Más bien, transmitieron la esencia del sacrifico de Cristo, el significado del sufrimiento, promoviendo y facilitando una imitación empática de Cristo. Aquellos que participaron en las prácticas devocionales auto-mortificatorias como la flagelación esperaban conocer a Cristo a través de una *imitatio* corporal. La transmisión del sufrimiento a través de la imaginería en este contexto es posible sólo en la medida en que éstas tengan la capacidad de dirigir la memoria corporal del espectador; para *tocar* al espectador que *siente* el evento antes que verlo simplemente, arrastrando a la imagen a través de un proceso de contagio del afecto.[30] Como he sostenido previamente, sin embargo, el elemento

[29] Ver Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Sobre la producción de afecto en relación con la imaginería visual, véase Jill Bennett, "Stigmata and Sense Memory: Sr. Francis and the Affective Image", *Art History,* 24, nº 1 (Febrero de 2001): 1-16.

[30] La noción de "contagio del afecto" es tomada del trabajo del psicoanalista SilvanTomkins; véase *Shame and Its Sister*: *A Silvan Tomkins Reader,* ed. Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank (Durham, N. C.: Duke University Press, 1995). Para mayor discusión de los mecanismos para la transmisión del afecto, particularmente en relación con lo que los neurólogos llaman "arrastre", véase Teresa Brennan, *The Transmission of Affect* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2004).

operativo en la imagen devocional medieval no es el marco narrativo, sino el detalle afectivo (la herida).[31] Así, la respuesta corporal precede a la inscripción de la narrativa, de la emoción moral o la empatía.

Nos encontramos aquí con una concepción de arte que no apunta a reproducir el mundo (la concepción renacentista del arte como representación), sino como registro y producción de afecto; afecto, no como opuesto o distinto al pensamiento, sino como el medio por el cual se produce un tipo de comprensión. Es una formulación que tiene cierta resonancia con la estética de Gilles Deleuze, la que podría aportar a una teorización de la memoria de la sensación y su representación.

En su trabajo temprano *Proust y los signos*, Deleuze desarrolla el concepto de *signo encontrado* al que distingue de un objeto reconocido en la medida en que puede solo ser sentido o experimentado.[32] El tipo de afecto que incita el signo, sin embargo, no se opone al proceso de pensamiento en el sentido de suplantar la investigación crítica con una suerte de experiencia corporal pasiva; lejos de obstaculizar el pensamiento, agita la investigación convincente y viva más que simplemente aplacar al sujeto. En su capacidad para estimular pensamiento, el *signo encontrado* es –de acuerdo con Deleuze– superior a la afirmación explícita, pues se compromete a todo nivel: emocional, psicológica y sensorialmente. La importancia de esta concepción del signo yace en la manera en que vincula las acciones afectivas de la imagen con un proceso de pensamiento sin afirmar la primacía ni de la experiencia afectiva (memoria de la sensación) ni de la representación (memoria común).

Debería notarse que el foco de Deleuze está siempre en la producción creativa más que en la recepción y en este sentido, lo que dice de la compulsión del filósofo es instructivo. Atacando la noción del filósofo como un amante de la sabiduría, Deleuze da razones, con Proust, de que la investigación crítica no está, de hecho, motivada por el amor tanto como por los celos; el filósofo o buscador de verdad, sostiene, no es un amante, sino un "hombre celoso que captura un signo situado" en el rostro de su amante y al hacerlo "encuentra la violencia de una impresión."[33] Una investigación se pone en marcha cuando el hombre celoso es forzado por la violencia de sus propias emociones para escudriñar la impresión o signo, que en sí produce una serie de afectos; de modo que la filosofía está lejos de ser una actividad desapasionada o neutral. Tampoco es necesariamente deseado al principio, de modo que uno pueda ser arrojado a un encuentro. "Ni la percepción ni la memoria voluntaria, ni el pensamiento voluntario nos da verdad profunda," dice Deleuze. "Aquí nada nos obliga a interpretar nada, a descifrar la naturaleza de un signo, o a bucear profundo como el 'buzo que explora las profundidades.'"[34] Para Deleuze, como para Delbo, el

[31] Bennett, "Stigmata", 2001.
[32] Deleuze, *Proust and Signs*.
[33] Ibid., p. 163.
[34] Ibid., p. 164.

pensamiento profundo implica evitar el convencional y desplazarse hacia regiones más oscuras; está también motivado por una conexión afectiva. Pero, más importante, es que el encuentro afectivo se convierte en el medio por el cual el pensamiento procede y en definitiva se mueve hacia una verdad profunda. Así, también es integral para la composición de una obra de arte, cómo Deleuze delinea en particular en su trabajo sobre el pintor Francis Bacon.[35]

Deleuze efectivamente (tal vez incluso voluntariamente) subvierte la oposición entre pensamiento y sensación, argumentando que mientras los filósofos piensan en conceptos, los artistas piensan en términos de sensaciones. La sensación es generada a través del compromiso del artista con el medio, a través del color y la línea en el caso del pintor, de modo que no es el residuo de autoexpresión o la propiedad de un yo previo, sino que emerge en el presente, tal como se adhiere a las figuras en la imagen. "La sensación es lo que está siendo pintado," afirma Deleuze, "lo que está siendo pintado sobre la tela es el cuerpo, no en la medida en que es representado como un objeto, sino en tanto es experimentado como manteniendo *esta* sensación."[36]

Pintar es entonces esencialmente no-referencial; como el énfasis se desplaza desde la expresión a la producción, desde el objeto al proceso, la sensación es menos un tema que un *modus operandi*. Un marco deleuziano no nos permite, por lo tanto, teorizar el arte como una transcripción de un estado psicológico. Pero este puede ser la esencia en la medida en que la memoria de la sensación implica intervenir en cierto tipo de proceso; un proceso experimentado no como un recuerdo del pasado, sino como una continua negociación de un presente con lazos indeterminables con el pasado. La poética de la memoria de la sensación involucra no tanto *hablar de*, como *hablar sobre* un recuerdo particular o una experiencia; en otras palabras, hablar desde el cuerpo *que tiene sensación*.

Mientras el argumento de Deleuze gira en torno a la lectura de un pintor figurativo –Francis Bacon–, el arte contemporáneo tiene su propia historia de los sentidos o tradición de compromiso con proceso y afecto, en la cual varios medios de presentar el cuerpo *in extremis* han sido explorados. Semejante trabajo podría ser comprendido como poniendo el cuerpo sometido a la sensación, pero también como incitando una respuesta afectiva en el espectador; comprometerse con esto es siempre en algún sentido sentirlo visceralmente.

Un ejemplo es provisto por la performance de Marina Abramovic de 1975 *The Lips of St Thomas* (Los labios de Santo Tomás), en la que se sienta en una mesa, come un kilo de miel, bebe un litro de vino, corta una estrella de cinco puntas en

[35] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Éditions de la Différence, 1981).

[36] Citado en Daniel W. Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality," en *Deleuze: A Critical Reader,* ed. Paul Patton (Oxford: Blackwell, 1996), p. 45. Véase también Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation,* trad. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

su vientre con una hoja de afeitar, se da latigazos hasta que ya no puede sentir dolor y finalmente se acuesta en bloques de hielo por treinta minutos. La imagen más duradera de esta performance es la de la estrella cincelada, del cuerpo como una superficie de inscripción, experimentada como manteniendo una sensación.[37]

Pero si, la artista, experimenta el cuerpo –o la obra de arte– en este modo, ¿qué hay de su audiencia? Ver la sensación para una audiencia seguramente implica sentir o, al menos, experimentar una tensión entre un encuentro afectivo con un cuerpo real que sufre y un encuentro con el cuerpo como imagen o terreno de representación. Tal como focaliza Abramovic en mantener el acto de incisión hasta que la forma de estrella nominal es completada, la misma promete emerger como un objeto, con algún otro significado o propósito que el del sitio de dolor, aunque al aparecer el flujo de sangre arruina las líneas limpias y oscurece su forma. Pero en última instancia uno no puede percibir la estrella más que como un proceso lacerante. Aún cuando se lee la figura, uno se retuerce, forzado a un encuentro afectivo con la imagen.

El rechazo de otro significado aquí evoca la imagen de Kafka de la máquina de tortura de *En la colonia penitenciaria,* en la cual un torturador escribe durante doce horas sobre el cuerpo de un condenado, lacerando un texto en su carne. Con dolor insoportable, el hombre finalmente logra determinar la significación del texto, justo antes de ser empalado completamente. El operador de la máquina dice:

> Hasta el más aburrido comienza a comprender. La comprensión se inicia alrededor de los ojos. Desde ahí se esparce. Un espectáculo que podría seducir a uno a colocarse con él bajo la Rastra. Nada más ocurre, el hombre simplemente comienza a descifrar el texto, frunce sus labios como si estuviera escuchando. Has visto que no es fácil descifrar el texto con los propios ojos; pero nuestro hombre lo descifra con sus heridas.[38]

Ser un espectador en esta instancia no produce verdadera comprensión, pero la imagen católica de revelación es (supuestamente) tan atractiva que seduce a quedarse bajo la rastra. Esto es exactamente cómo la imaginería cristiana opera tradicionalmente, el espectáculo de la crucifixión promoviendo una *imitatio Christi* o una práctica de mortificación corporal que a cambio producirá su propia comprensión. La revelación procede desde el afecto corporal; el estigmático no lee sus heridas, sino que *siente* su propio significado. La verdad es revelada al cuerpo, nunca al observador, a menos que el espectador sea"tocado" por la imagen y, a través de un proceso de contagio, indujese a convertir la imagen. El devenir implicado en este

[37] La inscripción de la estrella fue repetida en *Biography* en 1992, cuando Abramovic volvió a performar los puntos destacados de su vida. La documentación de este trabajo a tenido una considerable supervivencia.

[38] Franz Kafka, *In the Penal Colony,* trad. al inglés de Malcolm Pasley (Londres: Penguin Books, 1992), p. 31.

concepto de imitación premoderno (como en la *imitatio Christi*) implica precisamente asumir el dolor del otro; ver desde el cuerpo de modo que uno *vea verdad* en una forma más profunda. Y ésto es lo que el arte de la memoria de la sensación puede conseguir al tocar al espectador, poniéndolo/la en contacto con la imagen. La memoria de la sensación no presenta simplemente la escena horrorífica, el espectáculo gráfico de la violencia, sino la huella física de la ordalía de violencia: una (comprometida y comprometedora) posición para ver *desde*.

De ahí la imagen de puro afecto en Kafka: la descripción de resonancia darwiniana de las características externas del cuerpo sometiéndose a la revelación ("comienza alrededor de los ojos" y procede con un fruncimiento de los labios).[39] Vemos comprensión, pero no vemos la causa; vemos miedo en la figura del niño con la boca abierta en *Parting Embrace*, y vemos el grito con Bacon (se dice que Francis Bacon pinta el grito, no lo que causa el grito).[40] De modo similar, el artista australiano Gordon Bennett pinta la experiencia afectiva de la regulación colonial en su serie *Welts* en la cual las palabras se representan en la fabricación de la pintura como las ronchas en la piel. Para Bennett, las palabras son no sólo expresivas del dolor, sino de los mandatos. En frases como "Entre bajo su propio riesgo", "Los invasores serán disparados", "Privado", la ley se inscribe directamente en la piel, de modo que la palabra de la ley se registra como si fuera sentida por los sujetos que constriñe.

Si pensar en la memoria de la sensación es un modo de pensamiento como el del artista (el pintor, el artista performático), el idioma del cual es sensación no se refleja en la experiencia pasada –aunque está indudablemente motivada por tal experiencia–, sino que más bien registra el proceso vivido de la memoria. El arte de la memoria de la sensación, entonces, no hace un reclamo para representar originariamente el trauma –la causa del sentimiento–, sino para representar el estado o experiencia de la memoria post-traumática. En su lectura de *Más allá del principio del placer* de Freud, Cathy Caruth enfatiza que "el trauma no es localizable en el evento violento simple u original en un pasado individual, sino en el modo en que su naturaleza muy inasimilable –la forma que fue precisamente *no conocida* en primera instancia– regresa para cazar al sobreviviente más tarde."[41] La memoria traumática es, en esta visión, decididamente un tema del presente.

El artista "fotomedia" (*photomedia*) Justin Kramer trabajó mucho sobre la experiencia del abuso sexual infantil.[42] Sus imágenes de memoria relacionadas con la experiencia fueron siempre vívidas, pero sin que asociaran dolor, de modo que

[39] Darwin describe los síntomas psicológicos de los afectos en *The Expression of the Emotions in Man and Animals,* un trabajo glosado y desarrollado por SilvanTomkins en el estudio de cuatro volúmenes *Affect, Imagery, Consciousness;* véase *Shame and Its Sisters,* ed. Kosofsky Sedgwick and Fran.

[40] Véase Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality," p. 42.

[41] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), p. 4.

[42] Véase Bennet y Dunn, *Telling Tales,* para ilustración.

uno podría sostener que estaban en última instancia "despojadas de afecto", fácilmente traducidas al lenguaje común o representacional. Para Kramer, su memoria de la sensación comprendía, no estas accesibles imágenes en pantalla de escenas de su infancia, sino una vivida respuesta corporal al trauma. En 1995, comenzó a experimentar una nueva serie de síntomas psicológicos: desmayos, desorientación, vértigo y temor a caerse, ante los que su respuesta fue siempre buscar una silla. Aunque desconectados de modo consciente con la memoria fotográfica del abuso, estos síntomas fueron en algún sentido experimentados por Kramer como su memoria de abuso, su respuesta corporal a eventos previos. Comenzó a hacer imágenes fotográficas que documentaban los síntomas fisiológicos, que visualizaban sensaciones. Pasando al acto en performances payasescas en las cuales se balancea precariamente sobre una silla (recordando las características de algunas de las pinturas de Bacon), el artista produce la fuente material para una serie de imágenes de un cuerpo en estado de confusión.

En 1996, Kramer fue diagnosticado con un tumor en el lóbulo temporal derecho de su cerebro. Aunque fue removido exitosamente, Kramer continúa experimentando la sensación o el aura que le produjo. Continúa viviendo sus síntomas en lo que describe como "la forma de un limbo fantasma", su memoria atormentada por la presencia anterior del tumor como perseguido por la memoria del abuso. ¿Estaba el tumor conectado de algún modo con su abuso? ¿Es un síntoma?, se pregunta. Pero éstas no son preguntas que su trabajo pueda contestar. Sino sobre la falla del pensamiento para conectar. Es, de hecho, una *representación* (*enactment*) de esta falla. No es sobre el pasado tanto como sobre un embrujo del cuerpo; embrujo en el sentido de Blanchot cuando dice: "Lo que atormenta es lo inaccesible del que uno no puede deshacerse, que no puede encontrar y que, por eso, no puede evitarse. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa."[43]

Se puede argumentar con las distinciones disciplinarias de Deleuze cuando habla sobre las diferencias entre la filosofía y el arte, pero la ventaja de la especificidad disciplinaria es lo que nos permite preguntar qué puede hacer el arte que la filosofía no, qué puede hacer el arte que la psicología o el psicoanálisis no, qué puede ver la memoria de la sensación que la memoria común o el lenguaje convencional no pueden. Trabajos como el de Kramer, que podrían ser identificados bajo la rúbrica de un arte de la memoria de la sensación, no analizan simplemente un síntoma; no pueden teorizar explícitamente los lazos entre la memoria traumática y el trauma originario. Pero al presentar el proceso de memoria como "signo", registran la experiencia afectiva de la memoria, representando un proceso de "ver sentimiento" donde el

[43] Maurice Blanchot, *The Gaze of Orpheus,* ed. P. Adams Sitne, trad. Lydia Davis (Barrytown, N. Y.: Station Hill Press, 1981), p. 84.

sentimiento es tanto imaginado como regenerado a través de un encuentro con la obra de arte.

Uno debería preguntarse de una obra de arte, dice Deleuze, no "¿Qué significa?", sino "¿Cómo funciona?". De modo que la pregunta se convierte en cómo se consigue el "ver sintiendo", y cómo este proceso rinde información al cuerpo. Sin embargo, crucialmente permanece ahí permanece la pregunta con la que Deleuze se involucra menos –pero que siempre es un factor en el trabajo de performance en particular– de precisamente cómo el espectador encuentra la sensación.

La piel y la membrana de la memoria

Delbo dijo que su Auschwitz estaba encerrado en la piel de la memoria de modo que no la podía tocar ahora. Pero la piel de la memoria es notoriamente permeable; particularmente la piel de la memoria traumática, que es a la vez "dura" e "impermeable" (en palabras de Delbo), pero también quebrada, rota y marcada. En sueños, escribió: "A veces… explota y devuelve su contenido… Me veo nuevamente… como sé que era… y el dolor es tan insoportable, tan exactamente el dolor que padecí ahí, que lo siento otra vez físicamente, lo siento nuevamente a través de todo mi cuerpo, que se convierte en un bloque de dolor… Toma días que todo vuelva a la normalidad, para que la memoria sea "recargada" y la piel de la memoria pueda repararse."[44]

No es coincidencia que la imagen de la piel rota sea recurrente en el trabajo de artistas que se enfrentan con la memoria de la sensación –en los detalles de *Parting Embrace* de Del Favero, por ejemplo.[45] Y este es particularmente el caso de artistas que están lidiando con violaciones del cuerpo tales como el abuso sexual. La nueva artista medial Linda Dement es otro caso para apuntar; su CD-ROM *In My Gash* evoca la sensación del cuerpo abusado como, literalmente, bajo la piel, en los huecos interiores del cuerpo, imaginando procesos subdérmicos.

Si la piel de la memoria es permeable, entonces no sirve para encerrar el pasado como otro. Es precisamente a través de los límites vulnerados de la piel en semejante imaginería que la memoria sigue siendo sentida como una herida más que vista como otro contenido. Se podría decir también que es a través de los límites vulnerados de la *memoria* que la *piel* continúa siendo sentida como una herida más que como otro contenido, o como "otro pasado" en el sentido de Claparède; es aquí en la

[44] Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* (París: Berg International, 1985), talcomoestácitado en Langer, *Holocaust Testimonies,* pp. 6-7.

[45] Véase Bennett y Dunn, *Telling Tales,* para más ejemplos relatados de las experiencias de abuso, dolor y memoria familiar aborigen.

memoria de la sensación que el pasado se filtra en el presente, como sensación más que como representación.

¿Cómo sabemos, entonces, que lo que está pasando en la memoria de la sensación (que está después de todo en el presente) no está realmente pasándonos ahora –si, de hecho, hay semejante sangrado, y si el afecto no puede estar contenido en la representación?

Sara Chesterman, una de mis estudiantes,que carece de sensaciones en la superficie de la piel en el 90 por ciento de su cuerpo, me dijo una vez que ahora que ella no podía sentir su cuerpo y que tenía sólo su cerebro interpretando lo que veía, encontró esto totalmente inadecuado para la contemplación.[46] Se necesita sentir para ver imágenes, dijo, y particularmente se necesita sentir para saber que lo que está ocurriendo visiblemente ante ti no está realmente pasando en el cuerpo.

Chesterman ahora confía en su cerebro para que le diga qué le pasa a su cuerpo, de modo que si ella se quema la pierna, su cerebro lo sabe solo al ver el daño en la piel. En cambio, sin embargo –y esto fue lo sorprendente para mí– cuando ella ve otros cuerpos en dolor, se encuentra *más* y no menos conectada con esos otros cuerpos, porque no puede fácilmente disociarse a ella misma del sitio del dolor. "[M] i experiencia de *thrillers* y películas de terror se vuelve tan intensa que se convierte casi en insoportable," observa. En otras palabras, las imágenes sensoriales destinadas a impactar en el sistema nervioso son experimentadas, no como "despojadas de afecto", sino con una intensidad añadida de afecto sentido no en la piel sino internamente, como un proceso más profundo, más invasivo. Evitando la respuesta superficial (la repuesta galvánica de la piel), este espectador tiene una reacción profunda, que podría también involucrar funciones autónomas como las fluctuaciones en la frecuencia cardíaca y la respiración, la sensación visceral y demás. Tales respuestas, aunque autónomas, son, como señala Brian Massumi, usualmente asociadas con la expectación e implican alguna suerte de identificación narrativa: un nivel de identificación personal que vuelve a la imagen mucho más comprometida.[47] Al faltarle la sensación de la piel como la primera línea de defensa, este espectador encuentra que la imagen va directo al centro –al corazón– en un sentido bastante literal.

Pero, ¿qué faltaba? ¿Cómo hacen quienes dan por hecho la sensación superficial en la piel– para ver películas que muestren personas que transitan sensaciones corporales extremas, o para ver a Abramovic? ¿Y cómo la piel nos protege de la intensidad de esta experiencia? La respuesta para Chesterman yace en el retorcerse: "Cuando la gente ve películas se retuerce. Pienso que el acto físico de retorcerse es uno de los modos de sentir el propio cuerpo, es un acto de distanciamiento de la

[46] Estoy en deuda con Sara Chesterman por sus pensamientos y su permiso para citarlos. Todas las citas siguientes provienen de esta fuente.

[47] Brian Massumi, "The Autonomy of Affect," en *Deleuze: A Critical Reader*, ed. Patton, pp. 217-39.

experiencia sensual que es mostrada; una forma de sentir tu propio cuerpo y mandar mensajes al cerebro."

Aunque el retorcimiento es un retroceso, un momento de reagrupamiento del yo, es también la condición de la participación continuada, la sensación que trabaja con y contra la respuesta de nivel más profundo, que es en sí misma insoportable. El retorcimiento nos permite sentir la imagen, pero también mantener una tensión entre el yo y ésta última. Es parte de un *loop* en el cual la imagen incita el contagio mimético actuado en el cuerpo del espectador, que debe seguir separándose del cuerpo del otro. Y es ésta función la que permite ver el sentimiento como propiedad de otro, y simultáneamente sentirlo o, al menos, conocerlo como sentido. El retorcimiento es en esencia, entonces, un momento de ver el sentimiento: el punto en el cual uno siente y sabe qué sentimientos serán propiedad de otro. Es una respuesta trivial, inintencionada que, en términos de la condición de espectador, puede constituir un lazo experiencial entre el afecto (sensación en el presente) y la representación.

El retroceso, tal como está descripto arriba, no es una retirada, sino una forma de negociar el impacto sentido de la imagen: –una parte crucial de cómo el signo afectivo se despliega al espectador. Tales respuestas micro-corporales nos permiten localizarnos en relación con la imagen –"pensar a través del cuerpo", en la frase del pintor Francesco Clemente.[48] Al prolongar la sensación, confirmamos nuestro sentido del estatus ontológico de la imagen y nos acostumbramos a sus efectos; efectos que son, sin embargo, sentidos.

Hay, evidentemente, mayores diferencias entre el género de cine de terror y el arte experimental frente al trauma. El primero involucra deliberadamente desencadenantes del miedo y otras sensaciones; pero he sugerido que muchos artistas que enfrentan al trauma y el afecto de acuerdo con la apreciación deleuziana de Bacon quien "pinta el grito, no lo que causa el grito." En este sentido, el registro de la sensación o una afectividad corporal no puede ser reducido a la dinámica de un desencadenante estímulo-respuesta mecánico. Pero si los efectos de la imagen pueden ser determinados por la narrativa y mitigados por una serie de respuestas corporales (señalé una en particular), la concentración en la sensación del sentimiento –particularmente sentimiento, libre de narrativa –en última instancia representa la percepción misma como objeto de investigación. La imagen afectiva no conduce a una narrativa que simplemente pretenda liberarnos en el lugar del sujeto traumatizado ni alcanza sus mejores efectos incitando una particular clase de respuesta "moral". Al extraer el afecto de la narrativa o al aislar la sensación encarnada del carácter, la imaginería afectiva promueve una forma de pensamiento que deriva del cuerpo, que explora la naturaleza de nuestra inversión afectiva y que en última

[48] Véase "Francesco Clemente", entrevista con Giancarlo Politi, *Flash Art,* abril-mayo de 1984, p. 1.

instancia tiene el potencial para sacarnos más allá de los confines de nuestro carácter y nuestros modos de percepción habituales.

Reflexionar sobre la memoria de la sensación no es trasladarse al dominio de la representación (análogo al de la "memoria ordinaria"), sino ponerse en contacto con ella. Crear un trabajo que active la sensación implica el problema de concebir la sensación tanto desde el interior como desde el exterior en la forma en que Delbo lo describe –de *calcular el efecto* de poner los dos lados en contacto. Por eso, puede sostenerse que el arte registra no el síntoma sino una interacción en la memoria. En efecto, es decir que Deleuze define la memoria, o el "mundo-cerebro", como "una membrana que pone un afuera y un adentro en contacto, los vuelve presente al otro, los confronta o los hace chocar. El interior es psicología, el pasado, involución, toda una psicología de las profundidades… El afuera es… el futuro, la evolución."[49]

La memoria en este relato no es eso poseído por el individuo, o lo que reside adentro (como sostiene el expresionismo convencional), ni lo que es representacional o representable (el afuera); es más bien la dinámica del contacto: "[L]a memoria no es ya claramente la facultad de tener recuerdos; es la membrana que, en las formas más variadas (continuidad pero también discontinuidad, desarrollo, etc.) hace corresponder a las hojas del pasado y a las capas de realidad, la primera emanación de un adentro que está siempre ya ahí, la segunda proviene de un afuera siempre por venir, persistiendo las dos en el presente que es ahora solamente su encuentro."[50]

Las dos partes de la memoria que Delbo habita convergen de modo similar, "horadando el presente" que se siente como una piel. La ruptura de esta piel –la experiencia vivida– no es simplemente el pasaje al acto de una memoria de un trauma pasado, sino la experiencia de estar en el mundo, de vivir la memoria en un punto de contacto.

Como espectadores de la imaginería de la memoria traumática, en cierto punto, podríamos mirar nuestro encuentro afectivo desde un "afuera" en términos de un contacto con un "adentro" oculto. Pero el modelo de visualización implicado aquí no es uno que mantiene una radical separación entre el sujeto interior y su exterior; evoca, en cambio, una forma de imagen de memoria cuyo eco es la concepción de Deleuze de una memoria para más de un sujeto, constituida a través de un compromiso con posiciones diferenciales, colisionando en el presente. La imagen de memoria en este esquema no expresa un trauma interior de modo de hacerlo disponible a que otro lo asuma; más bien, encuentra una forma de activar y realizar conexiones. La pregunta para la obra de arte es entonces, no "¿Qué significa?" o "¿Qué trauma demuestra?", sino "¿Cómo funciona?" –¿cómo pone en contacto los adentros y afueras a fin de establecer una base para la empatía?

[49] Deleuze, *Cinema Two,* p. 206.
[50] Ibid.p 207.

Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos[1]

Ernst van Alphen
Leiden University

Hablando sobre cambios en el arte mundial a principios de los años 90, el artista cubano-americano Félix González-Torres advirtió un cambio radical con respecto al arte "del slogan" ("*sloganeering*") que se apropió de los medios, ejemplificado por el trabajo de Barbara Kruger, hacia el privilegio de una voz más personal. Según González-Torres, es necesaria este tipo de voz porque la situación histórica reciente requiere nuevos modos de intervención. Su descripción de una obra de la artista americana Roni Horn es ejemplar de este nuevo tipo de arte y de la forma en que se relaciona con el espectador:

> *The Gold Field.*¿Cómo puedo lidiar con *The Gold Field*? No sé muy bien. Pero *The Gold Field* estaba allí. Ross y yo entramos en el Museo de Arte Contemporáneo y, sin conocer el trabajo de Roni Horn, fuimos arrasados por la presencia heroica, suave y horizontal de su ofrenda. Allí estaba, en una habitación blanca, por sí misma, no necesitaba compañía, no necesitaba nada. Sentado en el piso, con gran suavidad. Un nuevo paisaje, un horizonte posible, un lugar de descanso y absoluta belleza. Esperando al espectador adecuado que deseara y necesitara desplazarse a un lugar de la imaginación. Esta pieza es nada más que una capa fina de oro. Es tan bueno como un poema de Wallace Stevens: preciso sin equipaje, nada extra. Un poema que se siente seguro y se anima a desentrañarse a sí mismo, a desnudarse, a ser disfrutado de forma táctil, pero, más allá de eso, de una manera intelectual también. Ross y yo fuimos elevados. Este gesto fue todo lo que necesitamos para descansar, para pensar sobre la posibilidad del cambio. Esto mostró la habilidad innata de un artista proponiendo hacer de este lugar un mejor lugar. Cuán verdaderamente revolucionario… Un lugar

[1] Este texto fue traducido por Natalia Taccetta con revisión de Mieke Bal.

> para soñar, para recuperar energía, para animarse. Ross y yo siempre hablamos sobre cuánto nos afectó este trabajo.[2]

La descripción de González-Torres de *The Gold Field* (que data de 1980-1981) no lidia ni con la significación, ni el sentido del trabajo. Tampoco articula la obra con un marco discursivo. Lo que describe, en cambio, es cómo esta obra de arte afecta al espectador. Él y su compañero la disfrutaron inicialmente de modo táctil. Los elevó. Luego, los hizo pensar sobre la posibilidad del cambio, que es por lo que hablan de "verdaderamente revolucionario". "Cambio" y "revolución", sin embargo, no fueron los únicos pensamientos a los que fueron estimulados. También caracterizan su respuesta a la obra de arte. Son afectados por ella de tal forma que "su pensamiento ha sido shockeado".[3]

En otro texto, González-Torres se detiene en la situación socio-histórica reciente, que necesitaba una "voz más personal" para las obras de arte. Caracterizando esta situación brevemente, escribe que "(j)usto ahora tenemos una *explosión* de información, pero una *implosión* de significado."[4] Aquí se refiere a la situación en la cual las personas son bombardeadas por información que concierne a ellas personalmente, pero, extrañamente, esa información no se transforma en significado en sus vidas cotidianas. Uno de sus ejemplos es la falta de cuidado de la salud en los Estados Unidos. La gente está informada sobre esto, lo saben, pero, según González-Torres, eso no quiere decir mucho. Por ejemplo, eso no conduce a un posicionamiento político, ni a un comportamiento específico a la hora de votar.

El incremento de la accesibilidad a la información de los años 1970 y 1980 y por esto la intensificación de la producción de significado fueron importantes búsquedas culturales y logros políticos. La información fue vista como una precondición para la producción de significado.[5] Pero, si acordamos con la evaluación de Félix González-Torres de los años 90, este proyecto cultural y político ha fallado porque se volvió contra sí mismo. La explosión de información no condujo a una mayor

---

[2] Félix González-Torres, "The Gold Field", en *Félix González-Torres,* ed. Julie Ault (Nueva York: Steidlangin Publishers, 2006), p. 150.

[3] La expresión "shocked to thought" se refiere al título de un libro sobre expresión y afecto en la obra de Deleuze y Guatari. Brian Massumi, ed., *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* (Londres: Routledge, 2002).

[4] Robert Nickas, "Félix González-Torres: All the Time in the World," en Ault, *Félix González-Torres*, p. 44.

[5] Por supuesto, la diseminación de la información como una precondición para la producción de significado no es sólo una ambición obsoleta que ya no es relevante para las inquietudes actuales. Especialmente en países que están en transición democrática, gran parte de los fondos aún se destinan al incremento del monto de información para su población vía iniciativas de los medios. Esto es visto como fomento de la democracia. Pero, al mismo tiempo, los límites de esta ambición se reconocen también porque la producción de significado no ha sido necesariamente el resultado de ese incremento de información.

producción de significado y a una mejor comprensión, sino más bien a una implosión del mismo. González-Torres sostiene que esta implosión del significado ha elevado la sensibilidad para el afecto y su transmisión. Más adelante elaboraré por qué las mencionadas explosiones e implosiones tienen ésta clase de consecuencias.

La analista cultural y psicoanalista Teresa Brennan también señala un aumento de afectos al final del siglo veinte. Su explicación y comprensión histórica de éste incremento es, sin embargo, diferente a la de González-Torres. Ella argumenta que, mientras la idea de la transmisión del afecto fue bien aceptada hasta el siglo XVII, se difuminó después de ese siglo por el crecimiento del individualismo desde la Ilustración. Sin hacer una distinción clara entre afectos y emociones, sugiere que cuando la noción del individuo ganó fuerza, "se asumió más y más que las emociones y las energías están naturalmente contenidas, que no van más allá de la piel."[6] El individualismo ha hecho impensable que nuestras emociones no sean totalmente nuestras, que algunas de nuestras emociones nos hayan sido transmitidas y que provengan de fuentes externas. En su ensayo sobre el "miedo", Brian Masumi también sostiene que cualquier modo de análisis cultural, político o social tiene un problema para comprender los mecanismos afectivos a tal punto que continúa tratando al yo como un espacio limitado, aún si ese límite es concebido como poroso.[7] La creencia de que las emociones son nuestras y que vienen del interior podría ser sostenida porque afectos indeseados pueden siempre ser proyectados sobre alguien distinto.

Lo primero es resistir el afecto y proyectarlo hacia el exterior, sin reconocer conscientemente que lo estamos haciendo. Lo segundoes el discernimiento que consiste en examinar conscientemente el afecto. Lo que ha cambiado en el curso de los años 90 es que la proyección inconsciente de los afectos indeseados sobre otros no es ya tan fácil como lo fue en el pasado: ¿Han venido los límites a importar porque la autodefinición por proyección está menos disponible que lo que estuvo durante los últimos pocos siglos sexistas y coloniales –hay ahora suficientes receptáculos complacientes– o sea por una acumulación de afectos ambientales infligidos? De cualquier manera, los límites importan ahora porque hay demasiado material afectivo para desechar, tanto que es desplazado del yo sin ningún lugar para ir.[8]

Esta preocupación por los límites, y por el creciente fracaso en mantenerlos por medio de la proyección, ha conducido en los años 90 al hecho, por ejemplo, de que la depresión fuera el trastorno que más rápidamente creciera en Europa y Estados Unidos. Según Brennan, éste incremento no es casual, pero es en cambio históricamente producido, o lo que ella denomina "infligido ambientalmente". Los límites, como las identidades, no fueron un tema cuando la transmisión del afecto tenía más

[6] Teresa Brennan, *The Transmission of Affect* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 2004), p. 2.
[7] Brian Massumi, "Everyone You Want to Be: Introduction to Fear", en *The Politics of Everyday Fear,* ed. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 3-37.
[8] Brennan, *Transmission of Affect,* p. 15.

aceptación históricamente. Los límites especialmente se convierten en un tema en períodos cuando la transmisión del afecto es negada. En los años 90, límites e identidades se convirtieron en temas cuestionados, no sólo como resultado de debates políticos e intelectuales, sino también porque límites e identidades son en sí mismos cada vez más experimentados como inciertos y porosos. Este estatus problemático trajo con él el resultado de que las transmisiones de afectos aumentaron y que esos afectos tienen que ser tratados de un modo u otro, productiva o improductivamente (depresión). El balance de Brennan de los años 90, y el creciente rol de los afectos en aquella década, pone el foco en las identidades disputadas y la dificultad de trazar los límites y construir o mantener identidades. Las políticas de la identidad como resultado del feminismo de los cambios globales y postcoloniales son vistas como definiendo actores históricos. La opinión de González-Torres de la misma década difiere en el sentido de que para él son especialmente el creciente rol de los medios y el crecimiento explosivo de la distribución de información los responsables de los cambios fundamentales en los años 90.[9]

Más de cuarenta años atrás, Susan Sontag, en su ensayo programático "Contra la interpretación", defendió apasionadamente una atención más seria a lo que llamaré las operaciones afectivas del arte y la literatura. Declaró que la idea extendida de que la obra de arte es su contenido, o que una obra de arte dice algo, es "hoy principalmente un obstáculo, un fastidio, una ignorancia sutil o no tan sutil."[10] Según Sontag, la transformación de los textos y obras de arte en mensajes es una venganza del intelecto hacia el mundo. "Interpretar es empobrecer, reducir el mundo a fin de establecer un mundo sombrío de 'significados."[11] Para contrarrestar esta tendencia, defiende una experiencia más inmediata del objeto o el texto en sí. Lo que es importante ahora es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, oír más, sentir más. Termina su ensayo con las famosas palabras: "en lugar de una hermenéutica del arte necesitamos una erótica del arte."[12]

---

[9] También en el campo de la economía y la política económica, la creciente significación del afecto en los años 90 ha sido discutida. El reclamo es que el proceso de modernización ha terminado y que la economía global está hoy atravesando un proceso de postmodernización hacia una economía informacional. En esta economía informacional, el rol del "trabajo afectivo" es crucial. Es directamente productivo de capital, pero también de funciones en el auténtico pináculo de la jerarquía de las formas de trabajo. En la economía informacional, la producción se ha vuelto comunicativa, afectiva, desinstrumentalizada y se elevó al nivel de las relaciones humanas pero a un nivel de relaciones humanas enteramente dominado por el interno al capital. Aunque el trabajo afectivo es inmaterial, es ahora directamente productivo de capital y se ha generalizado a través de amplios sectores de la economía. Como un componente del trabajo inmaterial, el trabajo afectivo consiguió una posición dominante de valor más alto en la economía informacional contemporánea. Véase Michael Hardt, "Affective Labor," *Boundary* nº 2 (Verano, 1999): 89-100.

[10] Susan Sontag, "Against Interpretation," *Against Interpretation and Other Essays* (Londres: Eyre and Spottiswoode, 1967), p. 5. [Hay versión en español].

[11] Ibíd., p. 7.

[12] Ibíd., p. 15.

Lo que es destacable de éste ensayo es que también motiva su petición de una erótica del arte por una urgencia histórica. Como González-Torres y Brennan, Sontag reivindica que un cambio histórico fundamental necesita otras prácticas artísticas y otro tratamiento. Aunque está hablando sobre los años 60 y no sobre la década del '90, su evaluación de ese momento necesita este erotismo. La hermenéutica no es mala en sí, pero se volvió un perjudicial, o mejor impotente, modo de lectura en este momento histórico particular:

> La interpretación toma como garantizada la experiencia sensorial de la obra de arte y procede desde allí. Esto no puede ser tomado como lo dado ahora. Piénsese en la pura multiplicación de obras de arte disponibles para cada uno de nosotros, agregada a los conflictivos gustos y olores y opiniones del ambiente urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la sobreproducción; esto resulta en una constante pérdida de nitidez en nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna –su plenitud material, su auténtica saturación– convergen en apagar nuestras facultades sensoriales.[13]

La propuesta de Sontag para dar más seria atención a las operaciones afectivas del arte y la literatura está motivada por otra condición histórica que la discutida hasta ahora. Los años 60 no son lo mismo que los 90. Pero lo que éstas décadas tienen en común son los cambios radicales en cómo los sujetos se relacionan con su ambiente social. Mientras la explosión de la cultura de la mercancía puede definir a los años 60, una creciente explosión de la cultura de la información puede caracterizar a la otra década. En ambos períodos, el sujeto está expuesto a una abundancia, que es en última instancia sensorial y que trae consigo la necesidad de una mayor sensibilidad para los afectos.

Otra diferencia es que en el relato de Sontag el diagnóstico no consiste en una implosión del significado, sino en una pérdida de agudeza en nuestra experiencia sensorial. La necesidad de una mayor sensibilidad de afectos está motivada por el hecho de que nuestras facultades sensoriales están opacadas por la explosión de la cultura de la mercancía. En su argumento contra la interpretación, una implosión de significado podría incluso ser una solución para advertir esta mayor sensibilidad. Mientras en los años 60, Sontag confronta significado e interpretación, en los años 90, el significado ya no es contrarrestado, según González-Torres, porque una implosión del mismo ya ha tenido lugar.

Sontag piensa que el desarrollo de otro modo de lectura y mirada podrá devolvernos nuestras facultades sensoriales. Lo que se necesita es otra actitud crítica. Pero, como se señaló al principio, según Félix González-Torres, las condiciones históricas cambiantes no sólo piden un compromiso diferente con los textos y los objetos de

[13] Ibíd., p. 13.

arte, sino también modos diferentes de disputa artística y cultural. Me gustaría sugerir que ambas son necesarias y que una respuesta más sensorial o afectiva hacia las obras de arte está, al menos parcialmente, también condicionada por las características de las obras de arte y los textos.

Comprendiendo el afecto: ¿para qué?

El diagnóstico de la cultura desde los años 90 de Félix González-Torres y Teresa Brennan, diferentes como son, implican ambos la urgencia de comprender mejor qué es el afecto y cómo funciona. Es claro que varias disciplinas en las humanidades están intentando hacer precisamente esto. Pero lo que frecuentemente ocurre es que cuando un concepto o término se pone de moda, pierde su significado. El término es usado más y más sin repercusiones críticas. Es frecuentemente usado de tal modo que significa algo general como "personal" o "subjetivo". Pero, como argumentaré, el afecto es lo opuesto de lo personal: es social.

El efecto cultural y social de estas formas emergentes es en sí frecuentemente una función de su capacidad para generar y transmitir afecto o para comprometer al espectador de una manera particular y transformadora. Por eso, la política del arte y la literatura desde los años 90 no puede ya ser comprendida simplemente en términos de su significado programático o su mensaje. Los nuevos modos de refutación requieren una "aproximación afectiva" a fin de comprender cómo "trabaja" el trabajo cultural reciente y políticamente comprometido. La implosión del significado, que González-Torres anuncia en un ámbito socio-político más amplio, está –sostengo– también en juego en el dominio artístico y literario. Pero esto no implica que el arte y la literatura recientes hayan perdido impacto cultural y político. Su impacto, en cambio, está establecido por medio de potentes transacciones de afecto.

Pero, en general, uno podría decir que se ganaría mucho pensando a través de las operaciones afectivas del arte en la teoría cultural. Como sugirió Massumi, nuestro vocabulario cultural-teórico-político ofrece pocas posibilidades para lidiar con el afecto. Todo nuestro vocabulario ha derivado de teorías de la significación. Estas teorías y aproximaciones "están incompletas si operan sólo en el nivel semántico o semiótico, no obstante este nivel es definido (lingüística, lógica, narratológica, ideológicamente, o todos estos combinados) como uno simbólico. Lo que pierden, precisamente, es la expresión *acontecimiento* –en favor de estructura."[14] En su libro sobre trauma y arte, Jill Bennett sostiene algo similar. No todo arte es representacional

[14] Brian Massumi, "The Autonomy of Affect", en *Deleuze: A Critical Reader,* ed. Paul Patton (Oxford, Reino Unido: Blackwell, 1996), 220.

y, aún si lo es, muchos aspectos de ese arte no lo son y operan en cambio sobre la base de estrategias no-representacionales. En última instancia, el arte está en crisis atendido por un marco teórico "que privilegia el *significado* (es decir, el objeto de representación, fuera del arte) sobre la *forma* (las cualidades inherentes o el *modus operandi* del arte)."[15]

Esta apelación de una mayor atención a las operaciones afectivas del arte no implica totalmente, sin embargo, el privilegio de una aproximación formalista al arte. Por el contrario, como se ha mencionado en el ejemplo de González-Torres en respuesta a *The Gold Field*, la transmisión del afecto "schockea al pensamiento". Esta expresión, "shock al pensamiento" (*shock to thought*), es deleuziana, y Deleuze tiene otra expresión que indica esta íntima relación entre afecto y pensamiento, a saber, "el signo encontrado". Introduce este término en su libro *Proust y los signos*. El signo encontrado es un signo que es sentido antes que reconocido, no percibido a través de la cognición, ni a través de la familiaridad con el "código". Pero la sensación del signo encontrado no es un fin en sí mismo. Para Deleuze, un afecto es un desencadenante más efectivo para el pensamiento profundo que la investigación racional por la manera en la que nos sujeta, forzándonos a comprometernos involuntariamente: "más importante que el pensamiento es 'lo que da qué pensar'… impresiones que nos fuerzan a mirar, hallazgos que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar."[16]

Deleuze cita a Proust para ilustrar la naturaleza del signo encontrado: "Las verdades que la inteligencia capta directamente con toda claridad en el mundo de la luz plena tienen algo de menos profundo, de menos necesario que aquellas que, a pesar nuestro, nos comunicó la vida en una impresión, material porque se nos dio por los sentidos."[17] Como explica Bennett, en ésta visión proustiana y deleuziana, arte y literatura son vistos como la encarnación de la sensación que estimula el pensamiento.[18] El arte no ilustra o encarna una proposición, sino que produce sensaciones o afectos que estimulan el pensamiento. Es el encuentro afectivo a través del cual el pensamiento procede y se desplaza hacia una verdad más profunda. Mediante esta visión afectiva del arte y la literatura, Deleuze deconstruye la oposición convencional entre filosofía y arte, o entre pensamiento y sensación. Para él, ambos son modos de pensar. Pero, mientras los filósofos piensan en conceptos, los artistas piensan por medio de la sensación. "La sensación es generada a través del compromiso del artista con el medio, a través del color y la línea en el caso del pintor, de modo que no es el

[15] Jill Bennett, *Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), p. 4.
[16] Gilles Deleuze, "Proust y los signos" en *Ideas y Valores. Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional,* nº 38 y 39, 1971, pp. 3-26, 15 y 20. Traducción de Mary Mora de Ducay.
[17] Ibíd., p. 22.
[18] Bennett, *Empathic Vision,* p. 8.

residuo de su auto-expresión, o una propiedad de algún yo previo, sino que emerge en el presente, al tiempo que se conecta con figuras en la imagen."[19]

Como modos de pensamiento, arte y literatura compiten con la filosofía. Deleuze parece acordar con la crítica de la filosofía de Proust. Las verdades formuladas por o en un discurso filosófico permanecen arbitrarias o abstractas mientras se basan en la voluntad del pensar. Se basan en lo convencional. La filosofía "ignora las zonas oscuras donde se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos *fuerzan* a pensar… Los espíritus no se comunican entre sí más que lo convencional; el espíritu no engendra más que lo posible. Las verdades de la filosofía carecen de necesidad y del sello de la necesidad."[20] Deleuze cita a Proust nuevamente para explicar las deficiencias de la filosofía: "Las ideas formadas por la inteligencia pura sólo tienen una verdad lógica, una verdad posible; su elección es arbitraria."[21]

En su libro sobre el pintor Francis Bacon, Deleuze explica cómo las sensaciones son los medios de la forma de pensar del artista: "La sensación es lo que es ser pintado; lo que es ser pintado en la tela es el cuerpo. No en la medida en que es representado como un objeto, pero sí si es experimentado como sosteniendo esta sensación."[22] Es éste sostenimiento de la sensación el que empuja a los espectadores a pensar y a un modo de investigación crítica encontrado o consagrado. El pensamiento activado por el encuentro, el signo sensual, es verdaderamente crítico y creativo (en vez de convencional o arbitrario) pues, argumenta Deleuze, "nos hace violencia: moviliza la memoria, pone al alma en movimiento; pero el alma, a su vez, emite el pensamiento, le transmite el apremio de la sensibilidad, la fuerza a pensar la esencia, como la única cosa que debe pensarse."[23]

¿Qué es el afecto y cómo opera?

A fin de comprender mejor las operaciones afectivas del arte y la literatura, daré un momentáneo paso atrás e intentaré evaluar más a fondo qué es el afecto, cómo funciona y cómo se relaciona con nociones con las cuales se lo confunde

[19] Ibíd., p. 37.
[20] Deleuze, *Proust,* p.21 (énfasis del original).
[21] Ibíd., p. 22.
[22] Deleuze, citado en Bennett, *Empathic Vision,* p. 37.
[23] Deleuze, *Proust,* p. 25.

frecuentemente, como sentimiento o emoción. Y, ¿dónde se originan los afectos, en los seres humanos o también en objetos, como las obras de arte o los textos?[24]

El término "afecto" proviene del latín *affectus*, que significa pasión o emoción. Los afectos tienen una dimensión energética; son, en palabras de Deleuze, "intensidades". Según éste autor, el afecto es una intensidad encarnada en reacciones autonómicas sobre la superficie del cuerpo cuando interactúa con otras entidades. Precede a su expresión en palabras y opera independientemente. Según el psicólogo SilvanTomkins–uno de los más importantes teóricos del afecto–, el afecto se extiende más allá de los individuos y no persigue los mismos fines que los impulsos o los sistemas cognitivos. Pero es el amplificador esencial de otros impulsos "porque sin su amplificación nada más importa y con su amplificación cualquier otra cosa puede importar."[25]

La transmisión de tales "intensidades" tiene un impacto psicológico. Los afectos pueden surgir en una persona, pero también advienen de fuera de ella. Pueden ser transmitidos por la presencia de otra persona, pero también por una obra de arte o un texto (literario). Provienen de una interacción con los objetos, un ambiente u otra gente. Por su origen en la interacción, podría decirse que la transmisión del afecto es social en su origen, pero biológica y física en efecto.[26] La experiencia del afecto es usualmente vista como un tipo de juicio. La persona que lo recibe debe hacer algo con él. Será proyectado al exterior o será introyectado. La proyección o la introyección de un juicio es el momento en el que la transmisión tiene lugar. Como se sugirió antes, la noción de afecto ha tenido un lugar tan incómodo, en la cultura ilustrada occidental del siglo XVII, porque el individualismo de la Ilustración es particularmente resistente a la idea de que nuestros afectos no son totalmente nuestros. Éstos no son necesariamente nuestros porque pueden haber sido transmitidos por alguien distinto, o sea por un objeto o por el ambiente. Estamos entonces "poseídos" por emociones que tienen su propio origen en otro lugar o en alguien fuera de nosotros.

Los afectos son juicios o evaluaciones en el sentido de que son los cambios psicológicos que acompañan al juicio (o la evaluación). El cambio psicológico tiene lugar como resultado de una orientación evaluativa –positiva o negativa– hacia un objeto u otra persona.[27] Esta noción de afecto como cambio psicológico implica que los afectos no son lo mismo que los sentimientos. Los sentimientos incluyen algo más que un cambio psicológico o una estimulación sensorial. Suponen una

[24] Para esta discusión confío en el trabajo de Silvan S. Tomkins, Teresa Brennan, *Transmission of Affect,* y en el de Jill Bennett, *EmphaticVision*.
[25] Silvan S. Tomkins y Elaine Virgnia Demos, eds., *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan S. Tomkins* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1995), 355-356.
[26] Brennan, *Transmission of Affect, p.* 3.
[27] Ibíd.p. 5.

interpretación unificada de ese cambio o estimulación. Por esa razón, Brennan define a los sentimientos como "sensaciones que han encontrado la correspondencia adecuada en palabras."[28] Del mismo modo, Jill Bennett define al sentimiento como "el momento de consciencia del afecto a través del cual el yo es experimentado como deformación del yo."[29] Esta distinción entre afectos y sentimientos implica que los primeros en cuanto tales no tienen contenido particular o significado. En sí mismos son simplemente intensidades energéticas.

Hay otras nociones psicológicas que son combinadas frecuentemente con el afecto, como la emoción, por ejemplo. Pero afectos y emociones siguen una lógica diferente y pertenecen a diferentes órdenes. Las emociones son más o menos sinónimo de sentimientos aunque en algunas teorías, las emociones consisten en una organización más compleja del afecto que el sentimiento. En palabras de Massumi (quien, siguiendo a Deleuze, usa intensidad como intercambiable con afecto), "una emoción es un contenido subjetivo, la fijación socio-lingüística de la calidad de una experiencia que es desde ese momento en adelante definida como personal. La emoción es intensidad calificada, lo convencional, punto consensual de inserción de la intensidad en progresiones formadas semántica y semióticamente, en circuitos de acción y reacción narrativizables, en función y significado. Es intensidad poseída y reconocida."[30]

En la teoría del afecto de SilvanTomkins, la noción crucial no es "intensidad", sino la noción que suena más científica de "densidad de descarga neuronal." Distingue un rango diverso de afectos básicos sobre la base de tres variantes de densidad de descarga neuronal:

> Tomaría para la diferencia en la activación del afecto tres variantes de un principio simple: la densidad de la descarga neuronal. Por densidad entiendo la frecuencia de descarga neuronal por unidad de tiempo. Mi teoría plantea tres clases discretas de activadores del afecto, cada uno de los cuales amplifica más los recursos que activan. Estos son aumento de la estimulación, nivelación de la estimulación y disminución de la estimulación.
>
> Así, cualquier estímulo con un comienzo relativamente repentino y un incremento pronunciado en el ritmo de descarga neuronal activará intrínsecamente una respuesta de alarma… [S]i el ritmo de descarga neuronal aumenta menos rápidamente, el miedo es activado y, si es aún menos rápidamente, entonces es activado el interés intrínsecamente. En cambio, cualquier aumento sostenido en el nivel de descarga neuronal, como con un ruido fuerte continuado, activaría intrínsecamente una respuesta de furia. Finalmente, cualquier repentina disminución en la estimulación

[28] Ibíd.
[29] Jill Bennett, "A Feeling of Insincerity: Politics, Ventriloquy and the Dialectics of Gesture", en *The Rhetoric of Sincerity*, ed. Ernst van Alphen et al. (Stanford, California: Stanford University Press, 2009).
[30] Massumi, "The Autonomy of Affect", p. 221.

> que reduzca el ritmo de descarga neuronal –como en la salida repentina de un sonido excesivo– activaría intrínsecamente la gratificante sonrisa del placer.[31]

Lo que los teóricos deleuzianos del afecto tienen en común con Tomkins es una noción de afecto en términos de "flujo" energético, aunque lo llaman "intensidad" y Tomkins lo llama "descarga neuronal". Una diferencia es, sin embargo, que en la noción deleuziana de afecto en cuanto tal no hay contenido o significado específico en sí, aunque produce sentimientos, emociones, pensamientos. Tomkins, en cambio, desarrolla una taxonomía de afectos. Dependiendo de la densidad y la longitud temporal de la descarga neuronal, resulta, por ejemplo, en sobresalto, miedo, interés, furia, angustia, vergüenza.

Esto nos trae de nuevo al tema del significado en relación con el afecto. Cuando una persona a quien se lo transmite no "proyecta" el afecto hacia afuera, pero lo "discierne", en ese momento se da contenido al mismo. El afecto entonces se siente como depresión, furia o ansiedad. Pero la manera en que un afecto transmitido adquiere significado difiere de persona a persona. Aunque son sociales, es decir, son el resultado de un proceso interactivo desde el exterior, los contenidos o pensamientos lingüísticos y visuales conectados con ese afecto pertenecen a la persona a quien es transmitido.

Dado que el mismo afecto puede evocar sentimientos o pensamientos muy diferentes en personas distintas, los pensamientos, los sentimientos o las imágenes evocadas por éstos no están necesariamente atados a los afectos que parecen evocar. Una transmisión del afecto entre dos personas puede resultar en que las dos personas terminen pareciéndose; por ejemplo, la depresión de alguien es transmitida a alguien más quien entonces sentirá la depresión como resultado. Esta forma de transmisión se llama usualmente *arrastre* (*entrainment*),[32] o "resonancia afectiva" en el trabajo de Tomkins. Pero puede también ocurrir que, como resultado de tal transmisión, la gente comience a oponerse o tome diferentes posiciones en relación con una huella afectiva común. Este es el caso cuando, por ejemplo, la depresión de alguien ocasiona el sentimiento de furia en la persona a quien el afecto fue transmitido, o cuando la hiperactividad de alguien hace que otra persona se sienta deprimida.

Estos ejemplos de afectos transmitidos conciernen en su totalidad a transmisiones entre sujetos humanos. Aunque estas transmisiones también implican que nuestras emociones no son necesariamente nuestras, propias; es aún más difícil reconocerlas cuando el agente transmisor no es un sujeto humano, sino un texto, una película o una pintura. No me refiero ahora a los medios que especialmente funcionan como intermediarios de la transmisión del afecto que migra de cuerpo en cuerpo. Es obvio

[31] Tomkins y Demos, *Exploring Affect,* p. 317.
[32] Brennan, *Transmission,* p.9.

que especialmente el cine y la televisión tienen este rol intermediario de transmisión corporal. Por el momento, me interesan más los objetos que no están limitados a ser intermediarios, sino que son, por ejemplo, abstractos, como *The Gold Field* de Roni Horn, que afectó a González-Torres de una manera tan significativa. Actualmente, se ha vuelto difícil ver tales objetos como agentes activos porque el humanismo ha conducido a la idea de que todo por fuera de la subjetividad humana es pasivo, inconsciente e inmaterial.

> La actividad subjetiva toma la definición de sí mismo como el centro de toda definición y define toda "actividad" como teniendo su propio carácter. Se etiqueta "pasivo" a todo lo que no es activo en su propia forma y lo que puede *doblegar su voluntad,* pasivo si no se hace valer a sí mismo contra el sujeto. Los objetos que constituyen el medio ambiente son vistos como pasivos porque no llevan a cabo intenciones propias. Ser activo es llevar a cabo una intención individual… La dicotomía pasivo/activo –tal como la consciencia lo comprende– es entonces un producto del sentido de sí que se divide del resto del mundo sobre la base de su diferencia. Su comprensión de actividad es sinónimo de la idea de intencionalidad individual.[33]

Pero la denominada pasividad de los objetos y la materia no descansa en una falta de acción, sino en una de libre voluntad o agencia intencional. La materia activa es pasiva en tanto no es individual. Pero si rechazamos la intencionalidad individual como criterio para la actividad (es decir, si reconocemos la naturaleza ideológica de ese criterio), entonces no hay razón para no reconocer la materia y los objetos como posiblemente activos.[34] La transmisión de afectos por textos, películas o cuadros ya no es entonces una manera de hablar imprecisa y metafórica de nuestra admiración –o disgusto- por estos objetos culturales. Por el contrario, es una manera adecuada de describir lo que los objetos culturales pueden hacernos, y de cómo son agentes activos en el mundo cultural y social. Es precisamente por la actividad de la materia y los objetos que la literatura y el arte pueden ser afectivos y que podemos hablar de las operaciones afectivas del arte.

[33] Ibíd., p. 93.

[34] Reconocer la materia y los objetos como posiblemente activos no implica, sin embargo, una visión de mundo animista. La agencia que es asignada a la materia y los objetos como resultado de transmisiones afectivas es en última instancia relacional. La intensidad del afecto surge entre un objeto -digamos una obra de arte- y un espectador. El animismo, sin embargo, no es relacional: atribuye la existencia de almas o seres espirituales a los objetos naturales.

El afecto y la imagen

La explosión de información, la implosión de significado y la descarga de afectividad ocurren sobre todo a través de la diseminación de imágenes. Aunque los medios modernos como el cine y la televisión, y los nuevos medios como Internet y los teléfonos celulares no son exclusivamente visuales, es su visualidad la que usualmente y en mayor medida domina nuestros sentidos. En el resto de este artículo abordaré la afectividad de la imagen y el incremento de la afectividad desde los años 90. El medio visual que será mi ejemplo es el de la webcam, la pequeña cámara que envía imágenes a una computadora conectada a Internet. Después de que éste nuevo medio fuera introducido a mediados de los noventa, se convirtió en un aparato estándar en muchos estudios, en el hogar y en las habitaciones y dormitorios.

Cuando tomo la webcam como ejemplo de cambios fundamentales en el rol de la afectividad de la imagen, no deseo sugerir que este medio tenga ninguna función esencial o específica. Su especificidad está sólo parcialmente definida por sus características técnicas y sus posibilidades. También está determinada por cómo se usa, es decir, por prácticas históricas y culturales.[35] Y, como argumentaré, son especialmente las formas en que las webcams son usadas las que son responsables por nuevas e intensas transmisiones de afecto. Los usos y prácticas de los nuevos medios causan usualmente cambios en el panorama de los medios en general. Una nueva práctica medial puede causar giros en las funciones y prácticas de otros medios. Por ejemplo, la introducción de la fotografía en el paisaje mediático de mediados del siglo XIX ha despojado a la pintura –o tal vez debamos decir que la ha liberado– de algunas de sus funciones. Lo mismo puede decirse de la webcam. Esta ha cumplido algunos ideales que anteriormente perseguía la videocámara y mucho antes la cámara de cine. El sueño concerniente a un medio es realizado en otro, un medio más reciente. Para muchos usuarios de webcam, la ambición de una completa representación del mundo, tanto espacial como temporal, finalmente se cumple: "La webcam hace posible el film infinito, el film inédito, el film eterno."[36]

Las formas y contextos en los cuales las webcams están siendo usadas son diversos. Su primer uso es extremadamente simple como ejemplar para la mayor parte de sus usuarios posteriores. La primera webcam fue usada en 1993 en el Departamento de Ciencias de la Computación en la Universidad de Cambridge para vigilar una cafetería.[37]A fin de no caminar en vano hacia la habitación donde uno podía adquirir café –la denominada "habitación troyana"– y encontrar allí solo tazas vacías, los

[35] Para una discusión sobre la especificidad del medio, véase Rosalind Krauss, *"A voyage on the North Sea": Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres: Thames and Hudson, 1999).
[36] Bianca Stigter, "Staren naar een stuk kaas", *NRC Handelsblad,* 2 de mayo de 2008, p. 4.
[37] Esta historia de la webcam está basada en Stigter, "Staren."

estudiantes instalaron este nuevo aparato en el lugar conectado con sus computadoras a fin de chequear desde sus escritorios si quedaba algo de café. Dos años más tarde, conectaron estas imágenes a la World Wide Web y compartieron la información con millones de personas. El hecho por el que tanta gente vio estas imágenes no estaba motivado por lo que las imágenes mostraban; sino por lo que prometían: una representación total del mundo. Poco después, en 1996, Jennifer Ringley, una estudiante de Pensilvania, materializó parte de la promesa al mostrar en la web imágenes de su vida en su casa en tiempo real, que eran tomadas por una cámara conectada a su computadora. Los usuarios de Internet podían ver todo lo que ella estaba haciendo: jugando con sus animales, durmiendo, peinándose, haciendo el amor con su novio y demás. El flujo de imágenes era vida, inédito y en tiempo real. La webcam es usada como lifecam.[38]

Como ya se ha dicho, el ideal materializado por la webcam de Ringley como tal no es nuevo en absoluto. Hay películas y videos en los cuales se demuestra una práctica similar. *Sleep* (1963) y *Empire* (1964) de Andy Warhol y, más recientemente, la video-instalación de Bruce Nauman, *Mapping the Studio – All Action Edit (Fat Chance John Cage)* (2002), son probablemente los ejemplos más famosos. *Sleep* muestra al poeta John Giorno –amante de Warhol por esos días– durmiendo. Es filmado desde numerosos ángulos distintos y algunas tomas se repiten. Aunque este film no está realmente, o no por completo, en tiempo real, crea la impresión de estarlo. En este sentido, *Empire* es más radical. Consiste en ocho horas y seis minutos de tiempo real continuo en película blanco y negro del Empire State Building, desde temprano al atardecer hasta cerca de las 3 de la madrugada del día siguiente. En su video-instalación *Mapping the Studio,* Bruce Nauman graba la actividad nocturnal en el estudio de su gato y una plaga de ratones durante el verano del año 2000. Con siete proyecciones y varias bandas de audio de sonidos ambiente, Nauman usó éste tráfico como una forma de mapear los fragmentos y las zonas de trabajo de los últimos años de otros proyectos completados, no-finalizados o descartados.

Dentro de sus medios –cine y video– estos ejemplos son únicos, no representativos de la especificidad de un medio, sino de sus sueños excepcionales. El uso de Ringley del medio de la webcam no es singular, sino que demuestra en una forma ejemplar un cambio fundamental en los años 90 causado por un nuevo panorama mediático. Ha dado lugar a una gran diversidad de usos prácticos de la webcam. Ahora las webcams enfocan a las montañas, para saber si hay suficiente nieve en la pista de esquí; o a los niños pequeños, a fin de que los padres puedan ver si están dormidos; o las calles, para que los conductores sepan si hay embotellamientos; o

[38] El hecho de que la webcam es usada como lifecam incluso se demuestra en ejemplos ficcionales: la "chica solitaria 15" (*lonely girl15*), que guarda un video diario en YouTube, se adecua a ellos. Luego resultó que era una actriz que la interpretaba, de hecho, ficcionalizando lo real y auténtico. Esto fue posible porque el uso dominante de webcams convierte a la webcam en una lifecam.

a una persona detrás de una computadora, a fin de que la persona con la que está chateando sepa cómo es.

El último ejemplo demuestra un cambio fundamental en las tecnologías visuales. La posibilidad de mostrar a tu interlocutor en el chat cómo te ves es la primera de todas las usadas por amigos y miembros de la familia a fin de mejorar la conexión e intimidad. El hablar o escribir se completa con mostrar el rostro que habla. Esta posibilidad es totalmente explotada en la industria del sexo. Gracias a la webcam, el cliente puede no solo chatear con la chica o el chico con quien se supone que llevará a cabo deseos sexuales, sino que la chica o el chico también se muestran, exhiben su rostro y su cuerpo mientras hablan con su cliente. Este uso de la webcam es tan extraordinario porque el voyeurismo, un aspecto crucial de las tecnologías visuales más tradicionales, está ahora eclipsado por su otro complementario: el exhibicionismo. Este exhibicionismo no sólo es explotado en la industria del sexo. La mayor parte de las imágenes de webcam que se muestran en Internet son absolutamente aburridas. El primer ejemplo en Internet de la cafetería en la habitación troyana es nuevamente ejemplar en ese sentido. La transformación causada por la webcam es que por primera vez gente que desea ser vista tiene ahora un medio a su disposición que lo permite.

Este cambio no sólo es explotado por la industria del sexo, sino que también parecer llevar a su desaparición. Hay cada vez más sitios web especializados en pornografía amateur. El cine pornográfico profesional con actores pornográficos profesionales es ahora solo una opción para los espectadores afectos a la pornografía amateur. existen cada vez más personas que miran cine pornográfico prefiere ahora mirar películas amateurs mostradas en webs exclusivamente dedicadas a estas películas con webcam. El hecho de que estos films sean hechos torpemente y que usualmente no muestren cuerpos particularmente atractivos parece no ser experimentado como negativo. El punto no es *qué ven* los espectadores, sino *qué muestran* los actores amateurs. Es la identificación con estos amateurs mostrándose lo que vuelve el hecho de mirarlos en una experiencia erótica, una experiencia que es más excitante que mirar voyeurísticamente cuerpos atractivos interpretando actos sexuales. El aburrimiento causado por tantas imágenes de webcams mostradas en la Web -pornográficas o no– muestra retrospectivamente también la naturaleza en sí aburrida del cine pornográfico. Es sólo en el cumplimiento del sueño de la pornografía en imágenes de webcam que nos volvemos conocedores de cuán aburridas han sido siempre las imágenes pornográficas. Esta conmoción no se relaciona con lo que puede ser visto en estas imágenes, sino en el hecho de que son mostradas.[39]

[39] Para una lectura crítica de la pornografía, véase Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: University of California Press, 1989).

Como ya se mencionó, esta diferencia es fundamental por desplazar la naturaleza de nuestra relación con estas imágenes de una voyeurística a una exhibicionista. Algo similar parece estar en juego en el panorama visual en un artículo de Patria Spyer.[40] Ella describe cómo a raíz de conflictos que terminan en asesinatos con la población musulmana, la población cristiana de pronto llena el espacio público de la ciudad de Ambon con imágenes de Cristo. Estas no impulsan el deseo voyeurístico a ver lo que puede ser visto en esas imágenes. Más bien están motivadas por el deseo exhibicionista de la población cristiana de volverse más visible.

La atracción de las imágenes de webcam pornográficas o de otro tipo es principalmente producida por su fuerte efecto de realidad. Su efecto de realidad es más fuerte que el producido por las imágenes fílmicas porque, paradójicamente, son inéditas y realizadas con torpeza. Que seamos conscientes del hecho de que estas imágenes fueron hechas, y por quién, y dónde, y desde qué posición, sólo hace que el efecto de realidad sea más fuerte para la producción de estas imágenes derivadas de la vida real en lugar de provenir de estudios profesionales, donde el proceso de producción puede hacerse invisible.

En tiempos de pre-nuevos medios, la intimidad con la gente que uno no conoce podía sólo ser experimentada en el arte y la literatura. En otras palabras, necesitábamos del arte y la literatura a fin de volvernos íntimos con extranjeros. Y cuando uso el término "intimidad" no me estoy refiriendo necesariamente a la intimidad sexual. Lo hago para indicar un tipo de relación o contacto en la cual nos volvemos conscientes de los deseos y ansiedades más personales de otra gente. Al identificarnos con personajes y situaciones en la literatura y el arte, podíamos compartir deseos o ansiedades de gente que no conocíamos. Pero esta posibilidad ofrecida por la literatura y el arte está condicionada por su carácter ficticio. La webcam llevó esta posibilidad exclusivamente realizada por el arte y la literatura más lejos. Pero la manera en que la webcam permite intimidad con gente que no conocemos difiere ontológicamente de la manera en que el arte y la literatura lo hacen. Por fuerte que el efecto de realidad del arte y la literatura pueda ser, en última instancia están enmarcados en su carácter ficticio. La intimidad que podemos tener con extraños vía webcams no es con personas ficcionales. Son reales (aún si están actuando); existen aunque no las conozcamos. Esto incrementa el efecto de realidad de los "encuentros" íntimos con ellos.[41]

---

[40] Patricia Spyer, "Images without Borders: Violence, Visuality, and Landscape in Postwar Ambon, Indonesia," en P. Spyer and M.M. Steedly (eds.), *Images That Move* (Santa Fe: SAR Press, 2013), pp. 101-26

[41] Para un análisis de cómo las webcams afectan la relación entre los privado y lo público, el sí y el Otro, Véase José van Dijck, *Mediated Memories: Personal Cultural Memory in the Digital Age* (Stanford, California: Stanford UniversityPress, 2007).

El éxito de la webcam desde su invención a mediados de los años 90 es en un doble sentido co-responsable de la explosión de información que define esta década. En primer lugar, porque las webcams ahora están en todos lados y, convertidas en computadoras o adheridas a ellas, distribuyen información filmada por toda la World Wide Web. Pero esta explosión cuantitativa de información también tiene una dimensión cualitativa: la clase de información propagada por las webcams es potencialmente completa e integral.[42] Pero por integral y completa que la información de la webcam pueda ser, la mayor parte es irrelevante, aburrida e ignorada por el espectador. Por esta razón, la webcam no es sólo ejemplar la explosión de información de los años 90, sino también de la implosión del significado. Como mencioné anteriormente, con la webcam hay por primera vez más gente que quiere ser vista que gente que quiere mirar. Es precisamente en este desplazamiento del voyerismo al exhibicionismo que las intensidades de los mecanismos afectivos son descargadas. Esto no implica que el voyerismo no descanse en mecanismos afectivos. Pero, a diferencia del exhibicionismo, depende de un objeto visual fascinante en su significado, pues en la relación visual de exhibicionismo el objeto visual es mucho más irrelevante, porque es el acto en vez del objeto de exhibicionismo el que fascina. Al usar ahora los términos "voyeurismo" y "exhibicionismo", ya no los aplico en el sentido erótico más limitado en el que lo hice para la pornografía amateur. Más bien los uso en un sentido más general, indicando una distinción entre una actitud consumista pasiva y una actitud más activa de auto-posicionamiento. Esto puede ser erótico, pero no lo es necesariamente.

El espectador de estas imágenes no está buscando el significado, sino que tiene acceso a ellas por medio de la identificación con el impulso exhibicionista detrás de ellas. Mirarlas es menos una cuestión de transacciones de significación que un evento que uno experimenta directa o corporalmente. En el caso de la webcam, el proceso afectivo de identificación conduce imágenes a sentimientos como la excitación o la ansiedad. Esto contrarresta el afecto de aburrimiento producido en el nivel de significación. El hecho de que mucha gente continúe mirando imágenes de webcam (además de en situaciones muy prácticas de vigilancia) debería entenderse en términos de los afectos que produce o permite, no en las sombras del significado que no obstante ofrecen.

[42] La información provista por las webcams no es, por supuesto, realmente completa e integral. Usualmente lo es sólo en un sentido temporal, cuando controla visualmente un espacio específico las 24 horas del día. Pero la visión de un espacio es usualmente limitada, sólo mostrando lo que ocurre en el cuadro del lente de la cámara. Sólo cuando varias cámaras son usadas desde diferentes perspectivas las webcams pueden proveer información completa e integral en un sentido espacial.

Un archivo de imágenes emotivas[1]

Giuliana Bruno
Harvard University

El movimiento es emoción.
Douglas Sirk

Creo que podríamos llegar a un cine... en el que los sentimientosjugaran libremente a la manera [de] un cuadro contemporáneo.
Alain Resnais

Para representar la vida en movimiento, cuando mapeamos un espacio cultural, es importante reconocerlo en la emoción. Considero aquí la construcción de un archivo de imágenes emotivas, para reflexionar sobre el arte y crear conexiones entre la historia, la cultura visual y los afectos. La interacción cultural entre el arte y el cine se sitúa en el centro de esta investigación sobre historia de la cultura visual. Con la esperanza de promover un proyecto interdisciplinario en el que el arte y la teoría del cine se desarrollen simultáneamente, deseo abordar y aclarar aquí la noción de lo háptico, pues ésta es esencial para reforzar esta interacción. Considerando el papel que lo háptico ha jugado en el arte y su teorización y, teniendo en cuenta sus potenciales efectos en la teoría del cine, podemos encontrar encarnaciones pasadas y futuras del "tacto del espacio". Esta investigación se centrará en el ámbito de la psicogeografía y sus dislocaciones históricas en varios mapas en los que el movimiento

[1] Este texto fue publicado originalmente en inglés como capítulo 8 del libro de Giuliana Bruno *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Londres y Nueva York: Verso, 2002) y ha sido adaptado para su traducción al español. Traducción para esta edición de Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta.

de la emoción resurge como una geografía íntima. Tomando como medida nuestra situación geo-física actual *vis a vis* las formas cambiantes de habitación (íntima), cuestionaremos el "sentido" que un mapeo[2] puede obtener del trazado de nuestro lugar móvil en la historia. Al mismo tiempo que ahondaremos en el archivo de imágenes emotivas, trabajaremos en la interfaz entre el mapa, el muro y la pantalla.

Teorías hápticas: arte y cine

Empecemos por la cuestión de lo háptico en las áreas del arte y el cine observando una coincidencia histórica que puso en marcha una intersección háptica. El cine surgió junto a una reformulación de la espacialidad en la teoría del arte, propuesta principalmente por Aloïs Riegl (1858-1905), quien desarrolló una noción de lo háptico.[3] Riegl fue curador de textiles en el Museo de Arte e Industria de Viena durante la mayor parte de su vida profesional. El trabajo sobre lo háptico, por lo tanto, fue significativamente producido por un historiador del arte cuyas consideraciones curatoriales le pusieron en contacto con prácticas táctiles y de textura. Se podría decir que la preocupación de Riegl con las decoraciones presentes en las superficies y su compromiso con la historia de los ornamentos se inscribía en una práctica textural.

El trabajo de Riegl influyó sobre Walter Benjamin: la prominencia que este le otorgó a lo háptico moldeó las teorizaciones pioneras de Benjamin sobre la forma del arte cinemático. Éste último, sin embargo, introdujo un giro en la teoría de Riegl: subvirtió la separación del tacto y la visión y, por extensión, la diferencia entre lo háptico y lo óptico que Riegl había establecido en su reflexión sobre el arte egipcio. Benjamin también se opuso a la visión teleológica que veía en las formas modernas de arte un movimiento hacia un modo óptico de la representación. Como plantea Margaret Iversen en su volumen sobre el trabajo de Riegl, para Benjamin, "el modo 'táctil' moderno de la percepción implica un desafío a los sentidos... La apreciación de Benjamin de la teoría de Riegl no le impidió subvertirla al proponer la percepción moderna como táctil o háptica en lugar de óptica".[4]

---

[2] N. de T.: "Mapping" en el original.

[3] Véase Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament* (1893), trad. Evelyn Kain, Princeton: Princeton University Press, 1993. También Riegl, *Late Roman Art Industry* (1901), trad. Rolf Winkes, Roma: Giorgio BretschneiderEditore, 1985.

[4] Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge: MIT Press, 1993, p. 16. Véase también Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982, especialmente el capítulo 5.

En la teoría del cine contemporáneo, hay una historia limitada sobre el uso del término *háptico*.[5] Noël Burch primero lo empleó como una forma de tener en cuenta la ilusión espacial del cine: es decir, como acceso a una profundidad creíble del espacio, que él vio desarrollarse de manera gradual en la superficie del primer cine.[6] Burch ha sido criticado por Antonia Lant por usar el término "háptico" de una manera confusa que es contraria a la concepción de Riegl y que, en realidad, termina definiendo el modo óptico.[7] Aunque Lant aprecia el abordaje de Benjamin, no trabaja desde su punto de vista (lo que puede proporcionar otra perspectiva sobre la lectura de Burch) y elabora una comprensión diferente del cine háptico. Invocando al arte egipcio y refiriéndose a la egiptomanía característica del cine temprano, Lant sostiene que para Riegl lo háptico implicaba la presencia de una planitud y una superficie representacional. Reforzando sus hipótesis acerca de la bipolaridad entre superficie y profundidad en términos cinematográficos, Lant desarrolla un modelo teórico históricamente fundamentado del cine basado en el plano de un espacio sin perspectiva. La "pantalla temprana", para Lant, es "totalmente táctil, una superficie de altura y ancho claramente delimitados con ninguna sugerencia visual de un interior o de cualquier profundidad."[8] Si bien compartimos con Lant un interés en el arte y su teorización y el proyecto de vincular lo háptico con la genealogía del cine, sin embargo, nuestra investigación de lo háptico parte de diferentes "premisas". Su idea sirve para dar cuenta de la fase egiptómana en los primeros años del cine, en tensión entre la superficie y la profundidad, pero se diferencia de mi propia concepción, que se refiere a otra gama de fenómenos cinematográficos.

Al conceder a la imagen en movimiento una dimensión háptica, movilizo aquí la noción de campo de pantalla,[9]entendido como un espacio geográfico habitable. Considerando lo háptico como una manera de describir la modernidad del cine y concentrándome en el problema del*site-seeingo paseo*arquitectónico,[10] tomaré como

---

[5] Para un estudio sobre el uso de esta noción en el cine, véase David B. Clarke, "Introduction: Previewing the Cinematic City," en Clarke, ed., *The Cinematic City*, New York: Routledge, 1997. Sobre el uso de lo háptico en prácticas videográficas, véase Laura U. Marks, "Video Haptics and Erotics," *Screen*, vol. 39, no. 4, Winter 1998, pp. 331–48.

[6] Noël Burch, *Life to Those Shadows*, ed. y trad. Ben Brewster, Los Ángeles: University of California Press, 1990.

[7] Antonia Lant, "Haptical Cinema," *October*, no. 74, Fall 1995, pp. 45–73.

[8] Ibíd., p. 72.

[9] N. de T.: la expresión de la autora es "*field screen*".

[10] N. de T.: Elegimos la palabra "paseo" pero en el original se trata de "*site-seeing*", un término acuñado por Bruno. La autora juega con los términos relativos a la vista y al movimiento y transforma el "*sight-seeing*" en "*site-seeing*" para destacar el elemento espacial en el estudio de la cultura visual del cine y en particular la relación entre el surgimiento del cine, las culturas del viaje y otras formas de movilidad dentro y fuera del arte. En el capítulo dos de su *Atlas of Emotion*, "A Geography of the Moving Image", Bruno comienza proponiendo una

punto de partida la relectura que Benjamin hace de Riegel: a saber, que es lo háptico lo que define el impacto moderno de la imagen en movimiento. En este sentido, reconsideraré el uso de Burch de la noción de un cine háptico al margen de su aplicación a una interpretación de la ilusión espacial, ya que hay un elemento incipiente de teorización en su obra que, sin embargo, merece atención: reinterpretado en el contexto de lo que Burch denomina el "viaje inmóvil" del film, lo háptico implica algo relativo a lo "habitable".[11] Partiendo de la lógica de Benjamin, por la cual la película —en la medida en que también es percibida táctilmente como un modo de hábito— se vincula a la arquitectura como otra forma de habitación, he concebido el espacio háptico del cine como un espacio habitable.

En este sentido, entiendo que la *habitación* (en el que el *hábito* está inscrito) es un componente de una noción de lo háptico, particularmente si éste se ubica en la dimensión de la espacialidad y se activa en una investigación sobre las culturas del viaje. Aquí, la naturaleza háptica del cine implica un itinerario arquitectónico, relacionado con el movimiento y la textura en lugar de la planitud. Esto lleva a lo háptico a constituir una medida de nuestra aprehensión táctil del espacio, una aprehensión que es un efecto de nuestro movimiento en el espacio. Del arte de la memoria al arte de la cartografía emocional y los paseos en jardines, una genealogía del movimiento háptico marca un espacio protofílmico. El cine proporcionó al sujeto moderno una nueva *tác*tica[12] para orientarse en el espacio y dar "sentido" a ese movimiento que incluye también el movimiento de las emociones. Gracias a su capacidad de funcionar como un *site-seeing*, el cine ofreció una orientación sensual a los mapas cognitivos, creando una arquitectura espacial para un mapeo emocional móvil. Como una casa de imágenes en movimiento, el cine es tan habitable como la casa en la que vivimos. Su "arquitextura", de hecho, diseña la dimensión de una

---

noción geográfica de lo háptico, trabajada desde una premisa arquitectónica. Aquí lo háptico se piensa desde la esfera material de la arquitectura, sus prácticas de atravesar espacios que se relacionan con aquellas rutas graficadas por los itinerarios arquitectónicos de la sala de cine. Es sobre todo por medio de una relectura de *Montaje y Arquitectura* (1937), un ensayo escrito por Sergei Eisenstein a finales de los años treinta, que Bruno traza una interacción teórica entre film, arquitectura y prácticas de viaje al establecer un vínculo entre el montaje cinematográfico y el ensamble arquitectónico y la existencia de un espectador móvil diseñado para ambos territorios. Es este espectador, llevado por el paseo, quien experimenta la transformación emocional propia del movimiento.

[11] Este punto se deriva de haber consultado las diferentes versiones de *Life to Those Shadows de Burch*. En la versión francesa del libro (Burch es un estadounidense residente en París, cuya obra fue traducida al inglés), en el capítulo que corresponde a "Building a Haptic Space", lo háptico se convierte en "habitable".

[12] N. de T.: En el original la palabra "táctics" aparece como "*tac*-tics" para sugerir, mediante el uso de itálicas, de cierto componente táctil en lo táctico.

bio-historia—el mapa de un *bios* o modo de vida. Se vale de sus e*mociones*[13] para hacer circular esa historia. Y lo hace tangiblemente.

Un tacto del espacio

El aspecto táctil de las tácticas espaciales, hasta ahora convocado principalmente a través de las estrategias de la cartografía emocional[14], impregna la construcción de la percepción háptica. Hay muchas encarnaciones en el archivo de estas *tácticas* en el mapa cultural del siglo XVIII y la obsesión con la relación entre el tacto y la vista es particularmente relevante para nuestra discusión de la imaginación háptica. En una cultura occidental que privilegiaba la vista, el tacto a menudo había sido relegado a la base de la jerarquía de los sentidos. En el siglo XVIII, sin embargo, surgió un renovado y amplio interés en el tacto. En 1778, al escribir sobre la "plasticidad", Johann Gottfried Herder, por ejemplo, abogó por la percepción háptica e invirtió la jerarquía convencional con el argumento de que el tacto incluso generaba la vista: aprender a ver supone "ver figuras en el espacio como las cartas de una anterior sensación física."[15]

Fue con el *Treatise on the Sensations* (1754) de Etienne Bonnot de Condillac que, en la tradición filosófica de John Locke, apareció una estética sensible sobre la mecánica de un cuerpo al imaginar una estatua que se vuelve progresivamente "animada".[16] En el plan de Condillac, los sentidos de la estatua son activados secuencialmente,

[13] N. de T.:. En el original la palabra escogida es "e-*motion*". La autora utiliza la itálica en motion para destacar la presencia de la movilidad en la etimología de la palabra emoción.

[14] El proyecto de *Atlas of emotion* se configura como un inmenso mapa de intervenciones en las áreas de la geografía, el arte, la arquitectura, el diseño, la cartografía, el cine y el cuerpo. La autora coloca en el centro de esta cartografía el vínculo entre movimiento y emoción y se inspira en un texto literario y, específicamente en un mapa de la novelista del siglo XVI, Madeleine de Scudéry. Ese mapa, *Carte du pays de Tendre,* fue publicado para acompañar la publicación de Scudéry, a *Clélie, histoire romaine*. Para Bruno, la tierna geografía de la*Carte du pays de Tendre* es una tentativa de dar una imagen para un paisaje interior, una geografía del corazón que sigue los modos y los movimientos de la emoción. Desde esta concepción, la cartografía emocional es al mismo tiempo un "territorio de la sensibilidad", una variedad de terrenos con emociones organizadas en regiones, y una narrativa de viaje. El mundo externo se convierte en un paisaje interior. Las emociones son materializadas como movimiento topográfico. El modelo móvil de cartografía emocional volverá una y otra vez a lo largo del libro de Bruno de acuerdo a las propuestas de los diseños táctiles y móviles de las distintas artes visual-espaciales, entre ellas el cine. Véase el apartado "Emoción" en este mismo artículo.

[15] Johann Gottfried Herder, "Plastik" (1778), en *Samtliche Werke*, Stuttgart y Tubinga, 1853, p. 134. Citado en Gert Mattenklott, "The Touching Eye," *Daidalos*, special issue "Provocation of the Senses," no. 41, September 1991, p. 106.

[16] Etienne Bonnot de Condillac, *Treatise on the Sensations*, trad. Geraldine Carr, Los Ángeles: University of Southern California, 1930.

uno por uno, y luego combinados hasta que se logra una sensación (y por tanto un conocimiento) completo. A medida que se desarrolla el proceso cognitivo y se conecta el sentido a la sensibilidad, surge una interesante construcción de lo háptico junto con una teoría que entiende las emociones como una transformación de sensaciones.

Condillac propone que "estamos llevados a atribuir a la vista ideas que sólo debemos tocar".[17] Teniendo en cuenta el caso de una persona "limitada en el sentido de la vista", sugiere que "el ojo en sí mismo es incapaz de ver el espacio fuera de sí mismo".[18] El tacto nos proyecta hacia el exterior:

> Al considerar las propiedades del tacto llegué a la conclusión de que era capaz de descubrir el espacio y también de instruir a los demás sentidos para que relacionen sus sensaciones a cuerpos extendidos en el espacio... Con la ayuda del tacto, [los ojos] vienen a juzgar los objetos que están en el espacio.[19]

Diseñando un campo de lo háptico, Condillac demuestra la interacción entre tacto, espacio y movimiento. El tacto le enseña a los ojos a ver más allá de ellos mismos. Es "el único sentido que de por sí puede juzgar la exterioridad" para "aprender a tocar a través de movimientos... que se amplifican por todas las partes, extendiendo el disfrute a todo el cuerpo".[20] El sentido del tacto, entonces, permite el descubrimiento y la exploración del espacio en todos los sentidos: reconociendo otras presencias en el espacio puede reunir objetos dispares en "colecciones". Este sentido no sólo pone en práctica el deseo, sino que fomenta la curiosidad, nos lleva de un lugar a otro en busca de placeres que tocan la esfera de la imaginación y la reflexión. Condillac concluye que, a través del acceso a este movimiento, el tacto también abre para nosotros la experiencia de la duración. Así, el sentido háptico en última instancia mapea el despliegue del espacio histórico.

Buscando activar la percepción sensorial, Condillac realizó una secuencia de acciones en el simulacro inanimado de un cuerpo humano, al mismo tiempo que lo esculpió humano en su imagen simulada. La mecánica de esta operación epistémica, marginalizada por las teorías que privilegian la dimensión óptica, ha logrado, en la actualidad, desarrollarse tecnológicamente para llegar a impregnar nuestra cultura visual: se trata de la técnica de representación del cine. A la manera de Condillac, el cine, una mecánica corporal, produce dobles de cuerpo y los mantiene funcionando. Como demuestra Annette Michelson, esta historia de simulacros comenzó en la época pre-cinematográfica, "en la víspera del futuro", con la creación literaria de Hadaly

[17] Ibíd., p. 167-71.
[18] Ibíd., p. 58.
[19] Ibíd., págs. 59 – 60.
[20] Ibíd., págs. 73, 90-91.

de Edison, un androide que era en sí mismo una nueva versión prototípica de la estatua de Condillac y la "víspera" de nuestro futuro cinematográfico.[21] A lo largo de su historia, el cine ha creado un gran número de estos "*skin-jobs*".[22]

No es casualidad que la maquinaria sensorial que conocemos como cine, en símisma vinculada a una imagen prostética de cinestesia,tenga una inclinación por activar estos encantadores "replicantes" táctiles, ya que el aparato cinemático es el mismo tipo de autómata dotado de sentidos que Condillac "sensacionalmente" construyó. Su mecanismo, como nuestro aparato, no sólo podría ser "secuencialmente" activado en una "sucesión de sentimientos", sino que le fue otorgada una memoria para poder recordar "sensaciones en la sucesión".[23] Esta construcción podía sentir el espacio "automáticamente", moviéndose "mecánicamente" para "descubrir, mediante el movimiento... un cuerpo", que es "un continuo, formado por la contigüidad de otros cuerpos extendidos".[24] Como una huella mnemónica, (el autómata) incorporó íntimamente, así como el film, el principio de su propia (e)moción, *animándola*.

De la estatua sensitiva de Condillac al *cyborg* sensible del film, se confirma un sentido del espacio como algo más que meramente el producto del ojo. También recordemos que Diderot, que postuló una asistencia recíproca entre los sentidos, describe fisiológicamente la memoria de la vista junto con el tacto, el oído y el gusto como una "secuencia de movimientos automatizados" y mostró que es "la costumbre la que une una larga secuencia de sensaciones y palabras, de movimientos orgánicos sucesivos y conectados."[25] La mirada distante no puede explicar el espacio por sí misma. Desde el principio, es el sentido del tacto el que extiende la superficie en el espacio. Los sentidos no sólo trabajan juntos en esta empresa, sino que, en una serie de traspasos, interactúan en su función de manufacturar el espacio. Este punto de vista, por lo tanto, no considera que la vista y el tacto se opongan. El ojo en sí puede acariciar y ser acariciado. Considerar lo háptico como inseparable de la dimensión óptica es la base para una encarnación moderna de esta noción, en la que una reciprocidad real resulta operativa. De un modo benjaminiano, consciente del "sentido" de la experiencia cinematográfica, esta construcción tomó el hábito mecánico de una visión táctil y un tacto óptico.[26] Esto incluye el entendimiento de

[21] Annette Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy," *October*, no. 29, Summer 1984, pp. 3–22.
[22] N. de T.: En la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), un "skin-job" es un robot o un androide de aspecto humanoide, con carne y piel.
[23] Condillac, *Treatise on the Sensations*, p. 228.
[24] Ibíd., pp. 84-85 y p. 81.
[25] Denis Diderot, *Elements de Physiologie*, in *Oeuvres complètes*, vol. 9, Paris, 1875, p. 371.
[26] Sobre Benjamin y la experiencia véase Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology", *New German Critique*, no. 40, 1987, pp. 179–224.

que la tecnología ha interactuadocon el *sensorium* y hatocadola esfera de otras historias, incluyendo una de la historia natural.[27]

En una convergencia geográfica, el tacto involucra a los otros sentidos para cognitivamente poder "sentir" superficies de cuerpos extendidos en el espacio. Recordemos elaccesoriosensitivoque es el componente intrínseco de la imagen de la *Teoría* de Cesare Ripa, representada como una mujer de la geografía: un compás, abierto, implantado en su cabeza como una "antena" cognitiva del espacio.[28] En términos geográficos, podemos decir que una interfaz del "tacto" crea el espacio emocional proyectándonos hacia afuera con otras personas, objetos y máquinas que se mueven en el espacio: moviliza el cuerpo humano y su prótesis representacionalen una extensión sensible inmensa. La ruta geográfica es profundamente táctil y relacional. El *site-seeing*es, en efecto, un tierno mapeo.

Geografías hápticas, cuestiones de geofísica

La interacción de contacto con la percepción del espacio es parte de un desarrollo histórico que involucra el impulso de cartografiar psicogeográficamente el espacio y sus mecánicas íntimas. En nuestro desarrollo, la noción de lo hápticoha sido movilizada sobre todo en el campo de la historia de la geografía. Investigar el atlas nos lleva a una búsqueda de diseños cartográficos capaces de desarrollar una táctica del espacio íntimo. Moviéndonos dentro y fuera, en la trayectoria de una psicogeografía, observamos un terreno geofísico que ha sido olvidado por las teorías de la mirada. Este terreno, que comprende un "espacio" háptico, es también el lugar donde un ojo táctil y un táctica visual se desarrollan, ya que ésta forma de mirar se inscribe en el movimiento de la psicogeografía. Se encuentra en el espacio representacional que, como práctica espacial y representación del espacio, se desarrolló desde la modernidad temprana y, pasando por una serie de "situaciones", llego a acariciar la versión del movimiento de la emoción propia del cine.

En este pasaje, nuestro sentido de lugar, que es también nuestro sentido de la historia, ha sido trazado hápticamente en el campo de la pantalla de imágenes "en movimiento". El campo de pantalla que anima la ciudad y la ciudad del cine, por

[27] Sobre Benjamin, la neurología y el impacto de la tecnología del "*sensorium*", véase Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered," *October*, no. 62, Fall 1992, pp. 3–41. Véase también Buck-Morss, The *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press, 1989. Sobre la interacción entre tecnología e historia natural, véase Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other Histories: Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*, Berkeley: University of California Press, 1998.
[28] Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

ejemplo, hace que estos sitios sean contiguos, y en esta "proyección" se movilice la historia en sí misma. El paisaje urbano es un producto de la arquitectura y la imagen en movimiento, que habitualmente se encuentran en la historia y ahora, cada vez más, aparecen unidas en el espacio de la pantalla. La ciudad del cine es una arquitectura de lo real, un lugar donde la geografía social y las rutas psíquicas se escriben de manera contigua en una construcción fantasmática del presente, donde el futuro vive en las huellas del pasado. Entonces, concebida como campo de pantalla de imágenes en movimiento, la geografía no es un lugar sin historia; tampoco es una disciplina del exterior que relega las huellas psíquicas a un interior separado —asignándolos a un psicoanálisis que, presumiblemente, no se ocupa del espacio. En términos psicogeográficos, se revela una fusión del espacio histórico y psíquico en reconocimiento del campo de visión interior que tiene lugar en el espacio íntimo que el cine representa.

Puede avanzarse sobre esta mirada del espacio geofísico, incluso fisiológicamente, mediante el empleo de una noción de lo háptico que circula en la geografía cultural. Cuando consideramos los estudios geográficos que pertenecen a la fisiología de los sentidos, encontramos una justificación de los descubrimientos tempranos de Condillac sobre las sensaciones espaciales. En un estudio reciente de Paul Rodaway sobre las "geografías sensuales", por ejemplo, se utiliza una noción fisiológica de lo háptico para explicar la interacción entre el sentido y el lugar.[29] Aunque el planteo de Rodaway sobre la geografía háptica es introductorio y no alcanza a abordar los problemas del espacio cultural y el delineamiento de las diferencias culturales, algunas de sus ideas, sin embargo, son útiles. El trabajo confirma que el tacto es un sentido activamente vinculado a la capacidad locomotora del cuerpo y a su percepción kinestésica. Debido a que la dimensión de lo háptico no es simplemente inclusiva sino "exhaustiva" de este tacto móvil y su cinestesia, lo háptico, en cierto modo, se convierte en un sentido geográfico real. En nuestra experiencia háptica de alcanzar algo, se consigue un tacto extendido, imaginado y aún global. Por lo tanto, el contacto, la exploración y la comunicación deben ser consideradas actividades hápticas. Aunque el mismo Rodaway no menciona al cine como parte de estas actividades comunicativas ni reconoce la experiencia háptica del film, es fácil ver cómo su descripción casi exige que se haga este reconocimiento. Desde mi perspectiva, poner el cine en esta dimensión háptica "mediática" ha implicado, en el aspecto metodológico, iniciar una exploración de la representación que es sensible a los viajes culturales. El reconocimiento de esta conexión ha tomado la forma misma de una navegación geográfica. También podemos ampliar esta lectura de geografías hápticas para considerar la intersección de la espacialidad con otros campos de la percepción. En la medida en que combina propiedades táctiles y locomotoras, la

[29] Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, New York: Routledge, 1994.

experiencia háptica, en términos geográficos, implica un conocimiento de la superficie, la geometría, la materialidad, la ubicación, la energía y la dinámica. Todas estas son las propiedades fascinantes del cine y se movilizan en el *sensorium* de la sala cinematográfica para poner en práctica, aumentar, transformar y reinventar, por medios tecnológicos, nuestra cognición sensorial y nuestro sentido del espacio.

El aspecto participativo forma parte de la cinestesia (*kine(sthe)tics*), ya que lo háptico involucra un sentido de reciprocidad. Lo háptico, como su raíz etimológica lo indica, nos permite entrar en contacto con las personas y la superficie de las cosas. Así, mientras que la base del tacto es un alcanzar —un objeto, un lugar o una persona (incluyendo a uno mismo)- también implica lo contrario: esto es, ser tocado también. Esta condición recíproca puede ampliarse a un objeto representacional. De hecho, esto invierte el proceso de recepción de la película porque somos (con) movidos por la imagen en movimiento. Además, debemos considerar que, como una función receptiva de la piel, el tacto no es solamente una prerrogativa de la mano. Cubre todo el cuerpo, incluyendo el ojo en sí mismo, y los pies, que establecen contacto con el suelo. Concebida como una empresa tan generalizada, el sentido háptico en realidad puede entenderse como un sentido geográfico en forma global: funciona como una "medida", una "interfaz" y una "frontera" en nuestra relación con el mundo y lo hace habitualmente. No sorprende, entonces, que el cine, como un asunto háptico, funcione emocionalmente en este mismo umbral: su máquina geográfica surgió como una forma de acceso, interfaz, frontera y mapeo de tal relación entre nosotros y el mundo implementando una geografía de pasajes.

El mapeo transitivo y corpóreo que da cuenta del cine es también un pasaje psicoanalítico: bordea en el terreno íntimo del ser tal cual es trazado en el psicoanálisis, particularmente con respecto a la idea de un "afuera interior". En su reclamo por un feminismo corpóreo, Elizabeth Grosz señala que afuera interior es una topografía psíquica: es un resultado de la noción de Freud del "yo-piel", una proyección mental — o, más bien, un mapa, de la superficie del cuerpo.[30] Es un mapa reversible de superficies. Si consideramos lo háptico como este terreno de cruces, donde las teorías espaciales se encuentran con el psicoanálisis, la obra de Henri Lefebvre proporciona otro refuerzo a dicho contacto en la superficie de pantalla, pero sólo si es leído a contrapelo porque Lefebvre no fue particularmente sensible al psicoanálisis. Su versión de la producción del espacio, sin embargo, especialmente el aspecto que ha inspirado mi lectura cartográfica del espacio háptico, no está demasiado lejos de una perspectiva psicoanalítica.[31] Su noción de "espacio vivido", imaginada en una

[30] Véase Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies:Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, especialmente p. 34. Véase también, Grosz, *Space, Time, and Perversion*, London: Routledge, 1995.

[31] Véase, en particular Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991.

relación tríadica con el espacio "concebido" y el "percibido", ciertamente deja lugar para profundizar este pensamiento analítico. Esto es evidente cuando Lefebvre habla de la relación entre el espacio y el cuerpo, extendiéndose uno en el otro, incluso combinando los dos y mapeando la red de sus intersecciones.[32] Esta interacción evoca la reversibilidad propia de la carne donde tocar también supone ser tocado; la idea se acerca así al auto-mapeo táctil que el psicoanálisis entiende como un "afuera interior". Además, la mirada de Lefebvre de la producción del espacio es fundamentalmente relacional. En sus intersecciones de cuerpos y espacios podemos reconocer la intersubjetividad participando de la creación de un espacio íntimo. Como lo define la psicoanalista Jessica Benjamin, la intersubjetividad se refiere a la erótica de los "lazos de amor" y se encuentra en la interacción misma entre el espacio y el deseo.[33] Es un lugar recíproco, tanto física como culturalmente, un "entre-medio".

El tactilismo en la teoría temprana del cine

Proyectar este paisaje táctil en el mundo del cine nos permite considerar cómo el "tactilismo" puede haber afectado su historia discursiva y el proceso de su teorización. Hemos establecido que lo háptico es un vasto, distintivo, espacio relacional que no debe restringirse sólo al tacto o ser simplemente asignado a la visión. Sin embargo, éste componente de lo háptico, en la forma limitada de una visión corpórea, circuló anteriormente en la teoría del cine y afectó la formulación misma de la teorización. Luego de haber sido borrada por la teoría de la mirada, una visión más encarnada ha re-emergido en, por ejemplo, la fenomenología de Vivian Sobchack sobre la experiencia fílmica.[34] Para restaurar lo táctil y reforzar un cine háptico en el umbral del espacio íntimo, volvamos a la teoría temprana del cine, pero vayamos más allá de la cuestión del viaje arquitectónico descrito anteriormente y redirijamos

[32] Ibíd., especialmente el pasaje sobre las interacciones corporales en p. 182. He desarrollado un análisis de este pasaje en "Una geografía de la imagen en movimiento", en el capítulo 2 de mi libro *Atlas of Emotion*.

[33] Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, New York: Panteón, 1988; y Benjamin, *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*, New Haven: Yale University Press, 1995.

[34] Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992. Para una perspectiva diferente de la encarnación, véase Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

la atención a otra dimensión del "sentido" del cine para, así, poner en primer plano la expresión material del movimiento de las emociones.[35]

En la medida en que esta materialidad consiste en un juego de superficies, puede decirse que Ricciotto Canudo inauguró una ruta cuando "animó" la superficie misma de la pantalla. Emigrado italiano activo en París de 1902 a 1923, Canudo desempeñó un papel importante en la experiencia arquitectónica de Robert Mallet-Stevens en el cine.[36] Su teoría fílmica integraba el cine en las artes espacio-visuales y fue particularmente sensible a la presencia viva del espacio en la pantalla, que él teorizó como manifestación visible de la relación liminal del inconsciente con la dimensión consciente.[37] Enlazando todos los elementos cinematográficos en el paisaje que pinta la relación de las personas con el medio ambiente, Canudo vio el cine como una arte plástico en movimiento. Uniendo ciencia y arte, el cine, en su opinión, convierte los ritmos de la espacio-temporalidad en una danza de expresión moderna. Como él escribió en 1911, el cine "consigue la mayor movilidad en la representación de la vida.... [Él] realza la condición psíquica básica de la vida occidental, que se manifiesta en la acción".[38]

Trabajando sobre la superficie de las cosas, Béla Balázs destacó el "carácter" del cine mediante la comprensión de la pantalla del film como impregnada por la fisionomía.[39] De esta manera, promulgó un cambio teórico rechazando la primacía del ojo para una noción de la vida visual y abogando por la "incorporación" de características psicosomáticas como el rostro. Balázs utilizó la noción de *Stimmung*—que comprende el estado de ánimo, el sentimiento, el humor, la tonalidad y el ambiente— para hablar de las cualidades expresivas de la película y susjuegos

---

[35] Aunque he preferido colocar en primer plano el aspecto arquitectónico de la problemática eisensteiniana, existen otras perspectivas pertinentes ofrecidas por Eisenstein en este sentido, especialmente en su búsqueda de la sinestesia y en sus observaciones sobre las sensuales tonalidades base e interiores del color. Véase Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, ed. and trad. Jay Leyda, Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1947. N. de T.: Con "viaje arquitectónico" la autora se refiere a su exploración de los vínculos entre cine y arquitectura a partir de una relectura de Eisenstein que es el centro de otro capítulo capítulo de su libro. Véase nota 8 de este ensayo.

[36] Véase Michel Louis, "Mallet-Stevens and the Cinema, 1919–1929," en Hubert Jeanneau y Dominique Deshoulière, eds., *Rob Mallet-Stevens: Architecte*, Brussels: Editions des Archives d'Architecture Moderne, 1980, p. 147.

[37] Véase, en particular, Ricciotto Canudo, "Reflections on the Seventh Art" (1923), trad. Claudia Gorbman, en Richard Abel, ed., vol. 1, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*, 2 vols., Princeton: Princeton University Press, 1988.

[38] Canudo, "The Birth of a Sixth Art" (1911), en Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, p. 61.

[39] Véase, en particular, Béla Balázs, *Theory of the Film:Character and Growth of a New Art*, trad. Edith Bone, New York: Dover, 1970, especialmente el capítulo 8,"The Face of Man"; y Balázs, *Der sichtbare Mensch*, oder Die Kultur des Film, Viena: Deutch Osterreichischer Verlag, 1924.

"atmosféricos". Reconociendo el impacto fisonómico del cine, la obra de Balázs insistió en una topografía de la superficie y diseñó contornos psíquicos como el paisaje fílmico del rostro. Desde esta perspectiva, el primer plano se convirtió en una forma microfisonómica de contacto con la interioridad.

Yendo más allá de una fisonomía que hace visible un mundo interior, Jean Epstein, el médico francés devenido cineasta y teórico, construyó una visión táctil de la maquinaria del cine y sostuvo su capacidad prostética para ampliar el rango de nuestra forma corporal de ver.[40] La visión de Epstein de un ojo cinematográfico corporal impartió fisicidad e intimidad y fue concebida en proximidad sensual con el mundo fenomenológico. Concibió este ojo cinematográfico de muchas maneras, particularmente en términos de su capacidad de capturar el tiempo, una característica que recientemente ha despertado interés en la teoría del cine.[41] Pero si Epstein es convocado aquí es especialmente para resaltar una teoría que estaba en sintonía con el trabajo de la emoción expresado en el cine, incluso con la fisiología de las pasiones de un discurso amoroso.[42] Reconociendo el flujo que reside en el cine en el momento sensual de la "fotogenia",[43] Epstein accedió a la dinámica de la emoción. En su perspectiva, el cine tiene el poder de atraer la vida afectiva de los sujetos humanos y visualizar el impacto emocional del ambiente y objetos que los rodean.

Avanzando en la mecánica de este paisaje, hemos abordado la arquitectura de proyección e incorporación que asegura lo háptico como una absorción (e)mocional de imágenes. También hemos considerado la dimensión transformadora de un cine háptico, embebido en las imágenes de emoción de Epstein y en otras teorías interesadas en las transformaciones emotivas. Desarrollemos más la noción de reciprocidad que se ha señalado anteriormente, la cual propone que la absorción impacta una óptica táctil. En la versión mimética del antropólogo Michael Taussig de una óptica

---

[40] Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma, 1921-1953*, París: Seghers, 1974. Para algunas traducciones al inglés, Véase Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*; y P. Adams Sitney, ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York: New York University Press, 1978.

[41] Para una reciente reformulación de la forma de la temporalidad en Epstein, veáse Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image,* trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, capítulo 6; y Leo Charney, *Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1998, pp. 150-56. El actual interés en el trabajo teórico de Epstein tuvo su precedente en la tesis de doctorado de Stuart Liebman: *Jean Epstein's Early Film Theory, 1920–1922*, Ph.D. dissertation, New York University, 1980. Para una lectura psicoanalítica, veáse Paul Willemen,"Photogénie and Epstein," en *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, London: British Film Institute, 1994. Una interpretación interesante que revela la cercanía de la epistemología cinematográfica de Epstein a la articulación de Wittgenstein del "amanecer de un aspecto" se encuentra en: Malcolm Turvey, "Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye," *October*, no. 83, Winter 1998, pp. 25–50.

[42] Véase Epstein, "Magnification" (1921), en Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol. 1.

[43] N. de T.: el término en francés es "*photogénie*"

táctil, que es sensible a las manifestaciones fisonómicas de mundos visuales, reconocemos la forma misma del conocimiento habitual que el cine actualiza en su doble movimiento de absorción.[44] Esta es una ruta háptica que puede empujar la mimesis al borde del mimetismo, llevándonos a la imagen al tiempo que la imagen, a su vez, es ingerida. En este "transporte" de aculturación, viajamos a través de terrenos y entre culturas.

Al transformar lo óptico en háptico, el *site-seeing* revela que las teorías de la mirada, aplicadas a la teoría fílmica, dejaron mucho "espacio" inexplorado y lamentablemente ignoraron incluso las investigaciones psicoanalíticas que construyen nuestro sentido del espacio, incluyendo el espacio emocional. Algunos aspectos de esta construcción han surgido en nuestro mapeo del espacio habitable. Podríamos notar que el tipo de mapa establecido en la cartografía emocional que hemos navegado en escritos anteriores, sería el mismo terreno sensible que el psicoanálisis luego abordaría. Como el psicoanalista Paul Shilder reconoció en 1935, "el espacio está en estrecha relación con los instintos, las pulsiones, las emociones y las acciones."[45]Desde esta perspectiva, la interacción del psicoanálisis y el espacio reside en la producción misma del espacio vivido. Más específicamente, implica una manera de localizar afectos en el espacio, movilizarlos y maniobrar en el lugar que, a su vez, ellos afectan. Para explorar esta táctica, debemos continuar el viaje iniciado en el arte emocional del mapeo y considerar la ampliación de una ruta particular de la psicogeografía: el impulso de mapeo que, deseando colocar una *bios* en el mapa, termina por mapear nuestra bio-historia.

Un mapa de bio-historia

Si es en la configuración del espacio donde el tactilismo "reside", entonces ese lugar atraviesa los escritos de Walter Benjamin, una recurrente fuente de inspiración para pensar háptica y miméticamente por medio de la arquitectura y el mapeo visual. Mientras atravesamosla muy transitada *Calle de mano única*, por ejemplo, encontramos un espacio táctil, un espacio vivido. Esta calle está habitada. El libro, como Victor Burgin plantea, "tiene la apariencia de un plano de la ciudad".[46] Sobre

---

[44] Véase Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York: Routledge, 1993; y Taussig, "Tactility and Distraction," in G. E. Marcus, ed., *Rereading Cultural Anthropology*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.

[45] Paul Schilder, "Psycho-analysis of Space," *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 16, part 3, July 1935, p. 21.

[46] Victor Burgin, *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 139.

todo, está ocupado por Asja Lacis, la directora y actriz bolchevique de la cual Benjamin se había enamorado mientras viajaba por Italia, con quien co-escribió un ensayo sobre el "poroso" Nápoles y que fue quien lo llevó por el camino marxista.[47]

Al hablar de este camino, la dedicatoria de *Calle de mano única* vuelve a ser relevante ya que su vida emocional se extiende a la del cine mismo. Recordemos que si "esta calle se llama calle Asja Lacis, nombre de aquella que como ingeniero la abrió en el autor", la mujer no es entonces nombrada simplemente porque ella le mostró el camino.[48] Desde una concepción háptica, el autor imaginó una calle marxista escribible como si hubiera sido cortada atravesando la piel de su propio cuerpo. Esta lección de anatomía arquitectónica, impartida por una mujer, es una poderosa imagen del impacto transformador del amor en la vida intelectual y biográfica. Esta representación del espacio no sólo funciona cinematográficamente, sino que desempeña un papel en el discurso sobre el cine de Benjamin, ya que marca el pasaje entre el interior y el exterior. Muestra la manera en que Benjamin entendió la calle —una comprensión que se aplica a su noción de que la energía fílmica es en sí misma "de la calle". En cierto sentido, "diseña" la misma idea háptica de visión cinematográfica porque una manera en que Benjamin representa el impacto háptico del cine es comparando el ojo de la cámara a las manos de un cirujano que corta el cuerpo, imprimiendo así en el celuloide la fuerza de una visión que "opera" una transformación con el tacto.[49] Desplegado como un mapa fílmico, esta inscripción se lee como una película *emocional* dela cual "sentimos" toda su manufactura.

Una ingeniería arquitectónica también resuena en las otras rutas hápticas por las cuales Benjamin viajó en su teoría fílmica, aunque más recíprocamente. Para Benjamin, el modo de absorción por el cual aprehendemos la arquitectura permanece en el cine también: los edificios y las películas —obras de arte apropiadas por el tipo de tacto propio del habitar— son criaturas de nuestra ocupación sensible[50]. Sus rutas hápticas, conectan habitualmente el espacio con el deseo en un mapa comunal. Como relatos de habitación, el cine y la arquitectura mapean la esfera de la vida cotidiana, hospedando rastros de la biografía que, a su vez, se "mueven" por historias de la carne. En su articulación de una fisonomía del interior, Benjamin comentó que "los rastros de objetos de uso cotidiano quedan impresos. Los rastros

---

[47] Walter Benjamin y Asja Lacis, "Naples," en *Reflections*, ed. Peter Demetz, trad. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

[48] Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, London: Verso, 1979, p. 45.

[49] Véase Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton: Princeton University Press, 1993, especialmente pp. 271 – 72.

[50] Véase capítulo 2 de *Atlas of Emotion* para una anatomía arquitectónica de "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," en *Illuminations*, ed. Hannah AreN. de T.:, trad. Harry Zohn, Nueva York: Schocken Books, 1969.

del ocupante también dejan su impresión en el interior".[51] El nacimiento del cine ha hecho posible grabar estos rastros, movilizando este paisaje y reproduciendo en el movimiento el movimientomismo del proceso de ocupación. Es una huella. Un pasaje táctil.

Este pasaje tangible, construido por el cine y la arquitectura, pertenece a la esfera sensorial del mapeo emocional e incluye a la arquitectura de la memoria. Como planta Benjamin, "la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino su teatro. El que busca acercarse a su pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava.... No debe tener miedo de volver una y otra vez a lo mismo.... Porque la materia en sí misma es sólo un depósito, un estrato.... Para excavaciones exitosas es necesario tener un plan".[52] En este mapeo arqueológico, un espacio háptico es diseñado, teatralmente, con la arquitectura del teatro mnemónico. Esta forma se invoca cuando Benjamin, en una crónica de Berlín, revela su deseo de trazar una *bios* en el mapa. Aquí está su personal diagrama de la carne:

> Hace ya tiempo, años para ser exactos, que le estoy dando vueltas a la posibilidad de organizar biográficamente el espacio de la vida en un mapa –*bios* (…) Me he inventado un sistema de signos y sobre el fondo gris de tal plano irán varios colores hasta que se distingan claramente una serie de lugares: las casas de mis amigos y amigas; los espacios de reunión de algunos colectivos, desde las "salas de conversación" del Movimiento de la Juventud hasta las sedes de reunión de la juventud comunista; las habitaciones de hoteles y burdeles que conocí durante una noche; los poderosos bancos del *Tiergarten*; el camino de la escuela; las tumbas que he visto ocupar; los lugares en que brillaban aquellos cafés cuyos nombres, ya desaparecidos, nos vienen a los labios todos los días; las canchas de tenis en las que hoy se levantan casas de alquiler vacías…'Berlin vivido'.[53]

Como en la *Carte de Tendre* (1654), de Madeleine de Scudéry, un mapa de la tierra de ternura, Benjamin dibuja un mapa móvil de afectos. Para él, se pueden diseñar momentos transitorios de una vida en el gran esquema de la Historia. Este mapa de la ciudad vivida es el lugar donde la Historia es trazada como una historia, desarrollada narrativa y geográficamente. Curiosamente, no es sólo el tiempo el que crea tal

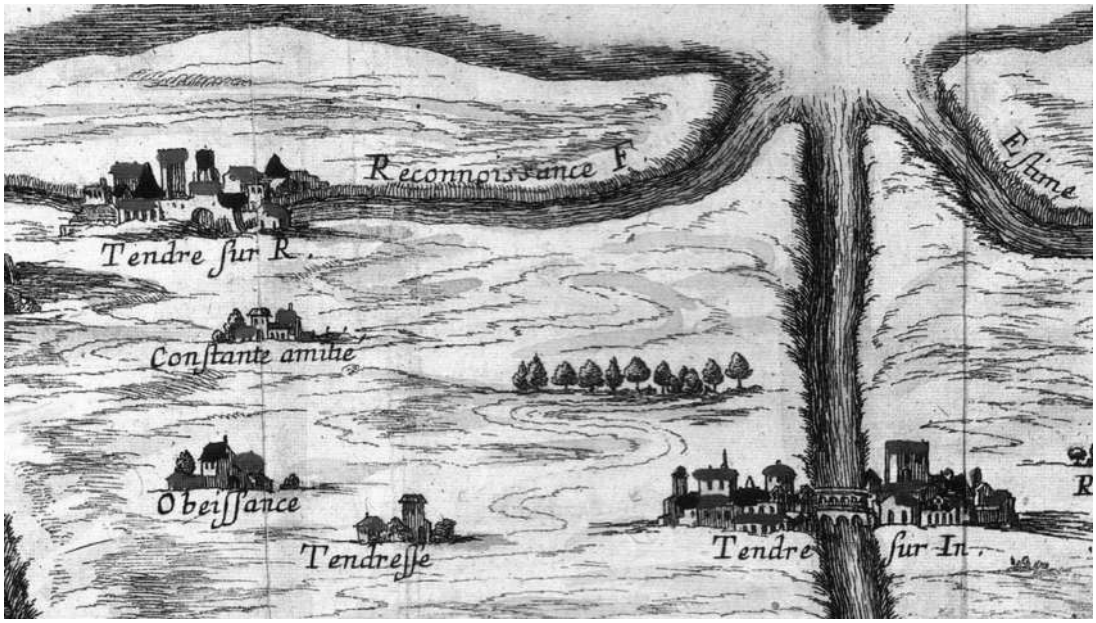
---

[51] Benjamin, Walter, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century," en *Reflections*, p. 155. Un número de críticos habla de la fisonomía benjaminiana, aunque no necesariamente arquitectónica, incluyendo a Jacques Derrida en *The Truth of Painting*, trad. Geoff Bennington y Ian McLeod, Chicago: University of Chicago Press, 1987. Para la fisonomía material de Benjamin y el paisaje del rostro, véase Rolf Tiederman, "Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk," en Gary Smith, ed., *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollection*, Cambridge: MIT Press, 1988.

[52] Benjamin, "A Berlin Chronicle," en *One Way Street*, p. 314.

[53] Ibíd., p. 295.

historia. Las fechas no crean la memoria que esta historia recuerda. La Historia y la propia microhistoria "tienen lugar" en lugares. Esta *(hi)storia* no es puntuada cronológicamente, sino que está espacialmente atada a la duración. La vida mnemónica permanece en el espacio y puede, de hecho, ser mapeada. El pasado propio reside no en la mera presencia del tiempo, sino en los espacios donde ese tiempo fue vivido: en las escuelas que se frecuentaron, en el paisaje de las cámaras ocupadas y visitadas, en los bancos del parque utilizados como asientos. El pasado vive en la vida pública de las calles, cafés, gimnasios y salas de reunión. Se reinventa en las casas que uno habitó, en los hoteles y burdeles en los que se estuvo una noche. Nos espera en la geometría de la tumba, lugar de descanso final de nuestro cuerpo —una casa terminal para nosotros y nuestros seres queridos.



La Carte de Tendre es el mapa de un país imaginario en el siglo XVII denominado « Tendre », es decir, « ternura ».

La ciencia y la medida de nuestras emociones

El mapa de Benjamin puede ilustrar para nosotros la relación de las emociones con el movimiento porque traduce, en forma de mapa, la misma mímica afectiva que las películas también movilizan. Fue Hugo Münsterberg, psicólogo y teórico

del cine temprano, quien científicamente abordó esta relación del movimiento con la emoción y lo convirtió en un campo de la investigación cinematográfica desde un punto de vista psicológico. Su teoría del cine confirma que medir el movimiento es un asunto de la genealogía del cine: él avanza sobre esta idea llevándola más allá de la esfera de los estudios de movimiento de Muybridge, su impacto sobre Marey y el aporte que este trabajo hizo al cine, así como a la perturbación pictórica del arte moderno.[54] El interés de Münsterberg en psicología fisiológica le permitió reconocer la agencia subjetiva y por lo tanto acceder a la medida de la emoción fílmica. Para Münsterberg, "el movimiento es en gran medida producto de nuestra propia reacción. La profundidad y el movimiento vienen a nosotros en el mundo de la imagen en movimiento.... Invertimos las impresiones con ellos".[55] Según Münsterberg, lo que vemos en las películas, incluyendo el movimiento, se produce en un proceso mental de enlace. Hablando de esta "performance" del espectador, Münsterberg sostiene que "el mundo objetivo de los acontecimientos... [se] ajusta a los movimientos subjetivos de la mente. La mente desarrolla ideas de memoria e ideas imaginativas. En las imágenes en movimiento, estas se convierten en realidad."[56] En los espectadores, una serie de movimientos internos une las imágenes junto con la vida plástica y emocional.

Esta es la idea fundamental en*The Photoplay: A Psychological Study*, publicado el año en que Münsterberg murió, en 1916. Aunque este breve panfleto, republicado en 1970, fue leído por mi generación de estudiosos del cine, nuestra mirada estuvo dirigida más bien a los aparatos cinematográficos althusserianos y lacanianos. Münsterberg fue ignorado, a pesar de su participación en el desarrollo de un aparato cinematográfico que, aunque aparentemente menos refinado, puede ser muy útil cuando es leído de una manera específica: el *dispositivo* de conocimiento que desplegó puede sólo ser entendido y redescubierto en la historia cultural. De hecho,

---

[54] Para el impactosobre el arte moderno de estainvestigación, en particular, véase Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904),* Chicago: University of Chicago Press, 1992.

[55] Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study: The Silent Photoplay in 1916*, New York: Dover, 1970, p. 30. Esta edición se enriquece con un prólogo de Richard Griffith. Es la edición, inalterada excepto por el título de *The Photoplay: A Psychological Study*, New York: D. Appleton, 1916.

[56] Ibíd., p. 58. Münsterberg estaba tan convencido de que la actividad mental del espectador movía y limitaba las imágenes en movimiento que sostuvo: "El cine [*photoplay*] es por lo tanto mal caracterizado si la planaridad de la visión pictórica se presenta como una característica esencial. Esa planaridad... no es una característica de lo que realmente vemos en el desempeño del cine. Estamos allí en medio de un mundo tridimensional y el movimiento de las personas o los animales o incluso de las cosas sin vida, como la transmisión del agua en el arroyo o los movimientos de las hojas en el viento, mantienen fuertemente nuestra inmediata impresión de profundidad" (p. 22).

Münsterberg se lee diferentemente ahora, considerando a la obra histórica acerca del área que fue de su "atención". Estamos ahora interesados en exponer el nexo entre la invención del cine y la formación de un vasto aparato epistémico, incluyendo al conocimiento científico —aunque no exclusivamente enfocado, sin embargo, en la experimentación con dispositivos ópticos.

Avanzando la genealogía del cine en *site-seeing*, podemos evitar los puntos ciegos de la filosofía y la estética de Münsterberg y apreciar las ideas de una investigación que ha iluminado la profundidad cinemática y el movimiento, se ha centrado en la atención, rastreó el trabajo de la memoria y la imaginación y abordó las emociones. Esto es, al menos, cómo he encontrado a Münsterberg de nuevo, con la ayuda de una de esas coincidencias biográficas que Benjamin concibió como eminentemente-mapeables. Fue mientras enseñaba en la Universidad donde Münsterberg concibió su libro que me di cuenta de que su trabajo cinematográfico debía ser visto en relación con el "laboratorio" de ideas e instrumentos que éste emigrado desarrolló en Harvard. La teoría del cine de Münsterberg, de hecho, salió de un laboratorio real. El laboratorio estaba vinculado al Departamento de filosofía, donde Gertrude Stein se convirtió en su "alumna ideal",absorta en los experimentos que hacían uso de su tecnología psicológica.[57] Es la "colección" de sus instrumentos para medir el registro de la emoción lo que me dio la "medida" de la reconsideración histórica necesaria para embarcarse en un abordaje de la genealogía del cine y su teorización en relación con la inscripción de las emociones en el tiempo y el espacio.

En mi intento de mapear este archivo de recuerdos: aquí, en el lugar del movimiento de las emociones, Münsterberg viene a ocupar su lugar. Para comprender su pequeño libro de 1916, uno debe verlo en el contexto de la "galería" de sus instrumentos de medición porque estos dicen algo sobre el impacto de la tecnología cinematográfica; es decir, ilustran cómo el cine participa de la tecnología de la emoción. Uno podría imaginar el aparato entero, incluyendo el fílmico, en el contexto de una exposición del laboratorio de Münsterberg, movilizada otra vez en conjunción con el cine. Reinventada en la forma de una instalación de arte imaginaria, la articulación de esta maquinaria emocional sería capaz de transmitir no sólo el lado disciplinario de la medición, sino también la medida de la fascinación movilizada en la e*moción*, una fuerza que puede confundir incluso al disciplinamiento científico.

Si tuviéramos que imaginar la teoría del cine de Münsterberg así, rodeada de todas sus máquinas, animada y moviéndose en una instalación de arte, las ideas en

[57] Agradezco a mi colega Robert Brain, en el Departamento de Historia de la Ciencia, esta información sobre Gertrude Stein y por la discusión útil sobre el laboratorio de Münsterberg, cuyos instrumentos están ahora en la colección de instrumentos científicos históricos en la Universidad de Harvard. Véase también Edwards Coventry-Pitts, *Sonnets to the Psyche: Gertrude Stein, the Harvard Psychology Laboratory, and Literary Modernism*, Senior Honor's Thesis, Harvard University, Department of the History of Science, 1998.

sí mismas podrían girar, ya que fue este aparato emotivo el que sostuvo su visión de la teoría del cine y constituye una parte de su propia genealogía. El laboratorio intelectual que se convirtió en el aparato cinematográfico de Münsterberg nos ofrece un conocimiento háptico del cine y lo dota del movimiento fisiológico de las(e) mociones.Münsterberg observó, en primer lugar, que las propiedades kinestésicas de la máquina cinemática derivan en un transporte—esto es, nos arrastran y nos llevan por todas partes. En sus palabras, en el cine, "no más de una decimo sexta parte de segundo es necesaria para llevarnos desde una esquina del globo al otro, de un ambiente jubiloso a una escena de luto. Todas las palabras clave de la imaginación pueden utilizarse para servir a esta emocionalización de la naturaleza."[58] La empresa que se describe aquí lleva el rastro de la exploración geográfica y la impronta de la imaginación científica y crea, así, con microscópicas imágenes en movimiento, un acceso diferente al mundo natural. Pero sobre todo el tipo de aventura interna que Münsterberg describe es un "transporte" íntimo. Corresponde a lo que me gusta llamar un "turismo de las emociones".

La visión del cine de Münsterberg está cargada del poderoso movimiento de la e*moción*.Para dar cuenta del impacto mnemónico, atencional, imaginativo y emocional de la imagen en movimiento, Münsterberg profundizó la dirección psicofisiológica en su enfoque científico. El cine crea una impresión, que primero entra en nuestro campo visual en forma de sensación; esta sensación corporal definida es la base de un conocimiento emocional. Como él dice:

> Las impresiones que llegan a nuestro ojo despiertan primero sólo sensaciones. Pero es bien sabido que para la moderna psicología fisiológica nuestra conciencia de la emoción en sí misma es formada y marcada por las sensaciones que surgen de nuestros órganos corporales. Tan pronto como tales impresiones visuales anormales entran en nuestra conciencia, toda nuestra base de sensaciones corporales fusionadas se altera y nuevas emociones parecen adueñarse de nosotros.[59]

Münsterberg entendió el cine como vehículo de la actividad fisiológica y ubicó a las emociones en esa dimensión del movimiento. Por la manera en que explica la relación entre el sentido y la emoción, su psicología fisiológica moderna siguió el antiguo camino sensible iniciado por Condillac. En este punto de vista, no sólo las sensaciones surgen de materia corpórea, sino que es a partir de sensaciones corporales que se forman las emociones y las pasiones. La dimensión de la emoción fílmica es movilizada como la propia transformación de sensaciones. Aunque esta es una mirada parcial del espacio íntimo movilizado en el cine, sin embargo, nos permite captar cómo las emociones fílmicas "toman control" de nuestros cuerpos en el

[58] Münsterberg, The Film, p. 51–52.
[59] Ibíd., p. 55-56.

espacio de la sala de cine. Esta es la ruta directa a las lágrimas y la contracción del estómago fílmicas y habla de la base material del patetismo cinematográfico. Como una aproximación al impacto físico de las imágenes emocionales en el cuerpo del espectador, esta comprensión representa una introducción importante a la fisiología de la vida del espectador.

Münsterberg sostiene que la imagen en movimiento participa en la transformación de sensaciones y emociones, por ser ella misma una forma de "transporte" que actúa como un pasaje. En sus palabras, "el cine [*photoplay*] cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior, es decir, el espacio, el tiempo y la causalidad, y ajusta los acontecimientos a las formas del mundo interior, es decir, a la atención, la memoria, la imaginación y la emoción".[60] La teoría del cine de Münsterberg reconoció el umbral que activa la imagen en movimiento en su paso táctil desde el exterior al mundo interior, lo que incluye el curso mismo de la energía psíquica. La forma fronteriza del arte del cine, ubicada entonces en el mismo perímetro del inconsciente óptico, estaba siendo formada como una geografía háptica. Se aplicó un aparato para "medir" la interacción psicofisiológica del cine con la vida interior de la proyección de imagen, recuerdo y sentimiento. En las manos de Münsterberg, los espectadores comenzaron a ser concebidos como una célula de vida afectiva.

Para Münsterberg, que escribía en 1916, esta forma de ver era un programa que necesitaba de un estilo: "filmar emociones debe ser el objetivo central del cine (*the photoplay*)", escribió.[61] Deseando que esto sucediera, comenzó a interesarse por la expresión kinestésica de las imágenes emocionales. Se preocupó sobre el trabajo de la actuación en este sentido: "Los foto-actores pueden abordar con cuidado los movimientos e imitar las contracciones y relajaciones de los músculos y, sin embargo, pueden ser incapaces de producir esos procesos que son esenciales para las emociones de la vida verdadera, es decir, las glándulas, los vasos sanguíneos y músculos involuntarios".[62]

La esperanza de Münsterberg de que una cinestesia emocional se materializaría en el cine teóricamente considera el esfuerzo muscular que acompaña el movimiento voluntario en la pantalla y la facultad por la que se percibe esta sensación. También tiene en cuenta el involuntario cuerpo de emociones. En la intersección con el lenguaje del inconsciente, aunque desde una perspectiva diferente a la del psicoanálisis, su teoría contribuyó a su manera al discurso compuesto que estaba mapeando el espacio íntimo. Reveló aspectos del rango emocional e infundió el cine con la circulación sensible de las emociones. Al cartografiar las e*mociones* desde la perspectiva de la investigación psico-fisiológica, podemos sentirnos llevados — "transportados",

[60] Ibíd., p. 74.
[61] Ibíd., p. 48.
[62] Ibíd., p. 49.

incluso hasta el borde absoluto del espacio íntimo. Podemos sentir el "motor" de la pasión fílmica. Podemos sentir la fibra material de esa pasión para reimaginar, recordar y reinventar las experiencias que hemos estado explorando y reintroducirlas en el mapa (pre)cinematográfico. A través de las "emociones de vida" de Münsterberg que residen en los "vasos sanguíneos", hemos sido llevados en un tour que nos conduce en un camino de regreso al futuro: a ese mismo "barco" — la "vena" de pensamientos en movimiento— desde donde comenzamos nuestra navegación histórica de una geografía íntima en forma de un atlas de e*mociones*.

Emoción

No es sorprendente concluir, entonces, que el museo de imágenes emocionales, en la medida en que retrata fragmentos de una geografía íntima, opera a través de un "transporte" reversible". La emoción, como hemos visto, se revela como un asunto de viaje: una forma móvil de pasión epistemológica y fuerza histórica. Su raíz latina sugiere la ruta que esta emoción tomará: una salida, una migración, una transferencia desde un lugar a otro. El efecto físico de la potencia emocional está inscripta en la experiencia misma del traslado espacial y la dislocación y, de esta forma, garantiza la fabricación de un recorrido cultural. Es aquí, en esta misma e*moción,* que la imagen en movimiento fue creada, con su propia versión psicogeográfica del *tránsito de la* e*moción.*[63]

Una fuente de este tipo de emoción dislocada, como hemos visto, es el movimiento arquitectónico representado en el arte de la memoria. Algunas miradas contemporáneas del arte y la ciencia suscriben al movimiento de la emoción propuesto por el viejo arte arquitectónico de la memoria y representan este mapa de *emovere* por medios tecnológicos. Por medio de la imagen-tecnología del presente, estamos todavía en las imágenes en movimiento ubicadas en las ruedas giratorias de Ramon Lull, quien, de nuevo en el siglo XIII, introdujo tal movimiento a la memoria.[64] Este tipo de mecánica y la moción automática que incluye la repetición constituyen una "rueda" (*wheel*) esencial que transmite nuestro proceso imaginativo y forja la historia representacional –un *continuum* giratorio de subjetividad, mnemónica e imaginación

[63] N. de T.: la expresión utilizada por Bruno es *"transito* of *emovere"*.

[64] Además de la línea arquitectónica de representación para la e*moción* que va de Cicerón a Quintiliano y a Giordano Bruno, debemos recordar aquí las imágenes en movimiento ubicadas en las ruedas giratorias del poeta catalán y místico Ramon Lull. Véase Frances A. Yates, *The Art of Memory,* Chicago: University of Chicago Press, 1966, especialmente el capítulo ; y Paolo Rossi, *Clavis Universalis: Arti memoniche e logica combinatorial da Lullo e Leibniz,* Milán: Riccardi, 1960.

que marcó la historia prefílmica de la mecánica de la imagen repuesta, eventualmente, en la sala de cine.

Este tipo de "rueda" inscripta en el carrete cinemático vuelve como un motivo en instalaciones del arte contemporáneo que lidian con la tecnología y la arquitectura. Está inscripta en la transformación de Daniel Libeskind en exhibiciones y escenografías que creó en 1994 de la "máquina para vivir" a una emotiva en la cual "el girar" propulsa "una danza espiral dinámicamente en expansión".[65] Vive, cinemáticamente, en las tres máquinas Libeskind diseñadas para una instalación en la Bienal de Venecia de 1985: dos mecanismos giratorios para leer y escribir que resuenan con una máquina para la memoria, volviendo el teatro de la memoria un lugar de proyección erótica.[66] La rueda se volvió el carrete de la imagen-tecnología de modos diferentes. Por medio de itinerarios budistas y ruedas de oración, por ejemplo, moldea la forma de *Slowly Turning Narrative* (1992) de Bill Viola, en la cual el paisaje de un video en sí mismo es observado con detenimiento,proyectado en una rueda en constante movimiento con sonido repetitivo. La moción, activada en la escritura palimpséstica de emociones en imágenes informa las historias representacionales subjetivas que se extienden desde las imágenes mnemónicas de cera de siglos anteriores hasta nuestra pantalla digital, imprimiéndose en capas transparentes en de *The Veiling* (1995) de Viola.[67]

Estamos todavía conectando moción con emoción, tanto en la ciencia como en el arte. La neurociencia contemporánea vuelve a proponer esta relación como nuestro mapeo epistémico básico. Como muestra Israel Rosenfield en *The Invention of Memory*, hay una "relación profunda entre movimiento y memoria."[68] Los grupos neuronales, por ejemplo, están organizados en mapas y de tal modo se comunican con otros, hablando de un lado a otro para producir nociones de cosas y eventos. Los mapas, en este sentido, constituyen nuestro mismo tejido. Rosenfield, además, reclama que "todos los actos de reconocimiento, todos los actos de memoria, requieren alguna suerte de actividad motora. Venimos a percibir y comprender el mundo físico al explorarlo con nuestras manos, nuestros ojos y los movimientos de nuestros

[65] Daniel Libeskind, "Exhibition and Set Designs," *Architectural Design*, edición especial, "Architecture and Film", nº 112, 1994, p. 43.

[66] Sobre esta instalación, véase, entre otros, Alain Pélissier, "Microcosmos," en *Architecture: récits, figures, fictions, Cahiers du CCI,* nº 1, París : Éditions du Centre Georges Pompidou/CCI, 1984 ; pp. 42-50.

[67] Véase *Bill Viola,* París: Flammarion y Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1998 (catálogo de exhibición).

[68] Israel Rosenfield, *The Invention of Memory: A New View of the Brain,* Nueva York: Basic Books, 1988, p. 79. Véase también, Rosenfeld, *The Strange, Familiar, and Forgotten: An Anatomy of Consciousness,* Nueva York: Alfred Kopf, 1992, especialmente p. 6, donde Rosenfield explica el sentido de consciencia dinámico y al flujo de percepción al compararlo con imágenes en movimiento, usando el film como más que una metáfora. Agradezco a Rachel Zerner por alentarme a perseguir el camino de la neurociencia en éste estudio.

cuerpos; nuestros recuerdos y reconocimientos del mundo están íntimamente relacionados con aquellos momentos mismos que usamos para explorarlo… De hecho, todos estamos 'rehaciendo' el pasado."[69] Es al rehacer el pasado, en efecto, que volvemos al cine para registrar la experiencia y además para remapear su *emoción*. El cine se convierte en la memoria reproducible de nuestra mirada kinestésica del espacio y la exploración táctil que constituye la historia íntima de nuestro rango emocional.

Es a lo largo de este camino secuencial –una "secuencia" que comenzó con el arte de la memoria y condujo a la cartografía emocional (incluyendo la arquitectura de jardín) y los mapas de bio-historia a las vistas contemporáneas de *emociones* en arte y neurociencia– que un diseño háptico tiene lugar, haciendo espacio a nuestra memoria histórica. Este mapa cultural diseña una dinámica –la relación de moción con emoción- y de esta forma "toca" la materia relacional misma que constituye la imagen en movimiento, la pantalla de las imágenes emocionales.

> *Con la ayuda de los viejos mapas… uno puede elaborar los hasta ahora mapas ausentes de… cambio de la arquitectura y el urbanismo.*
> Guy Debord

El viaje de la emoción trazado por medio de *Carte de Tendre* de Madeleine de Scudéry, nos movió a través de varias historias representacionales, inspirada en el arte del mapeo que eventualmente vino a habitar el tejido mismo del encuentro de las pantallas de emociones urbanas y fílmicas. Localizando la *emoción* en esta psicogeografía, volvemos al mapa de la ciudad vivida diseñado por los situacionistas a fin de proponer la sustancia geopolítica del "transporte" a través del mapeo y el cine. Como ya se ha mencionado, tanto el mapeo tierno de Scudéry[70]como el cine jugaron roles importantes en el mapeo psicogeográfico situacionista. El grupo reimprimió la *Carte de Tendre* en la *Internacional Situacionista.*[71]Lo reinventaron también en dos mapas, uno de los cuales es nombrado después de un film. Ambos mapas, atribuidos a Guy Debord y Asger Jorn, fueron modelados a partir de la gráfica de Scudéry rastreando el giro de la propia negociación psicoespacial de un habitante de la ciudad que reescribe su inversión en el espacio social intersubjetivo.

El reciente foco crítico sobre el situacionismo, tal como es ejemplificado en el libro de Thomas McDonough, revela que un legado más crucial de este movimiento yace en su concepción del espacio, previamente minimizada en la crítica del

[69] Rosenfield, *The Invention of Memory,* pp. 79-80.
[70] N. de T.: "tender mapping" en el original.
[71] La *Carte de Tendre* fue publicada como ilustración para el anónimo "Urbanisme unitaire à la fin des annèes 50," *Internationale situationniste,* nº 3, 1959. Fue yuxtapuesto con una fotografía aérea de Amsterdam, una ciudad de deriva situacionista. El montaje sugiere una unión de las prácticas aéreas y de navegación para atravesar el espacio, afirmando una intimidad con la ciudad.

espectáculo visual, aunque el espacio era central en el proyecto del grupo.[72] Esta revisión crítica del situacionismo incluye atención específica a las miradas articuladas sobre la arquitectura del movimiento y el "urbanismo unitario", esclareciendo su práctica de atmósfera y ambiente y su geopolítica de la ciudad, construida sobre una nueva arquitectura del espacio social con formas nomádicas de transformación.[73] Mi propia contribución a este discurso yace en la aproximación al tema de una arquitectura móvil para vivir; aquí, tomo la construcción de situaciones del grupo, en términos de ambientes y experiencias vividos, como un lugar de búsqueda sobre la relación entre espacios y emociones. Explorando el espacio geopsíquico desde la perspectiva de la crítica cinematográfica, me enfoco en su pensamiento cartográfico, trazando el camino en el cual el mapeo situacionista converge con el área de mi preocupación cartográfica específica: la intersección del espacio fílmico y el mapa de Scudéry.[74] Para destacar la extensión delicada de la psicogeografía, mis

[72] Thomas F. McDonough, "Situationist Space," *October,* invierno 1994, pp. 59-77. En su discusión del concepto de espacio en el situacionismo, McDonough menciona la relación de *The Naked City* con la *Carte de Tendre.* Sobre el espacio situacionista, véase también Elisabeth Sussman, ed., *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972,* Cambridge: MIT Press, 1989 (catálogo de exhibición), con unaselección de textos situacionistas sobre el espacio; ChristelHollevoet, "Wandering in the City, *Flânerie* to *Dérive* and After: The Cognitive Mapping of Urban Space," en *The Power of the City/The City of Power,* Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1992 (catálogo de exhibición): D. Pinder. "Subverting Cartography: The Situationist and Maps of the City," *Environment and Planning A,* vol. 28, nº 3, marzo 1996, pp. 405-27. Para más traducciones al inglés de textos situacionistas sobre el espacio, véase Ken Knabb, ed. y trad., *Situationist International Anthology,* Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1989; selección de textos situacionistas sobre Cultura visual y urbanismo publicada en *October*, dossier especial "Guy Debord and the *Internationale situationniste,"* ed. Thomas F. McDonough, nº 79, invierno de 1997. El situacionismo ha estado presente en exhibiciones recientes; véase *Premises: Invested Spaces in Arts, Architecture, and Design from France 1958-1998* Nueva York: Guggenheim Museum, 1998 (catálogo de exhibición).

[73] Véase Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de Witte Center for Contemporary Art/010Publishers, 1998, especialmente pp. 13-20 para una psicogeografía de la atmósfera; Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge: MIT Press, 1998, que direccionas en su discurso sobre urbanismo la pasión situacionista por los mapas; Libero Andreotti y Xavier Costa, eds., *Situationists: Art, Politics, Urbanism,* Barcelona: Museu d'Art Contemporani and Actar, 1996, especialmente el ensayo de Thomas Y. Levin, "Geopolitics of Hibernation: The Drift of Situationist Urbanism"; y Andreotti y Costa, eds., *Theory of Dérive and Other Situationist Writings on the City,* Barcelona: Museu d'Art Contemporani and Actar, 1996.

[74] Lo cinemático del mapa *The Naked City* es más relevante para mi discurso crítico sobre el *site-seeing* fílmico que para las intervenciones directas de los situacionistas en la crítica cinematográfica o la realización, es por ello más elocuente al elaborar una perspectiva psicogeográfica. El trabajo cinematográfico, incluyendo los films del mismo Debord, hechos entre 1952 y 1978, está enredado en una crítica al espectáculo visual, de la cual gran parte ha sido reelaborada en estudios críticos a lo largo de los años. El resultado ha sido oscurecer otros "espacios" potenciales. Prefiero girar el foco hacia los mapeos situacionistas y lejos de la posición visual "contra el cine" (el título significativo de un libro de Debord) que informa, por ejemplo, el film de Debord *La sociedad del espectáculo* (1973) y otros como el de René Viénet, *Can Dialectics Break Bricks.* Sobre las prácticas situacionistas, veáse

observaciones enfocan en la interacción entre el film *The Naked City* (Jules Dassin, 1948) y el mapa situacionista que lleva su nombre.

El mapa *The Naked City* es un ensamble de fragmentos, cuyo montaje rehace en broma una topografía urbana en un paisaje social y afectivo. Fue construido a partir de diecinueve segmentos de un mapa de París que, habiéndose sometido a un proceso de *détournement* en una intervención creativa que forma nuevas relaciones a lo largo de las partes de la ciudad y sus habitantes-pasajeros, es entonces reconfigurada con flechas rojas direccionales que unen los recortes. Estas flechas son referidas como *plaques tournantes* porque funcionan como "placasgiratorias" (como aquellas usadas para hacer girar trenes) que describen la reorientación del sujeto mientras él o ella pasa a través de varios ámbitos psicogeográficos y "unidades de atmósfera". Una verdadera restitución "locomotora" de lo que fue, en efecto, una "rueda", las *plaques tournantes* marcan la forma de vivir la ciudad del habitante en su intensidad como una recreación psicogeográfica de nuevas (e)mociones. Considerando esta configuración cartográfica, podemos reconocer en su arquitectónica secuencial y fracturada, su descarrilamiento montagístico y su narrativa de geografía "locomotora" dejala huella de una práctica de mapeo que es "e-movilizada" en lenguaje fílmico. En la construcción del mapa, el cine parecer ser mucho más que una cita o una referencia de paso. Además de la inscripción de un título fílmico, el mapa situacionista efectivamente traza un itinerario fílmico en el espacio mismo de su diseño. En relación con esto, permítannos recordar la forma en que la psicogeografía tomó en *Psychogeographic Map of Venice* (1957) de Ralph Rumnet, un documento extraño de la práctica de la deriva psicogeográfica.[75] El mapa es un collage fotográfico secuencial de vistas de la calle, abriendo con una vista aérea y acompañado por "intertítulos". Es un intento de representar la deriva urbana en escritura fílmica creando, por así decir, un análisis toma a toma del montaje fílmico. Este mapa, un diario de viaje por la ciudad, es una secuencia de un film narrativo al descubierto.

A medida que trazamos más las hebras cartográficas de la e*moción* del film en términos intertextuales, encontramos la gráfica de un itinerario narrativo en el mapa de *The Naked City*, el cual podría ser expuesto a través de la comparación del film con un juego interpretativo que reclama no tener intención o influencia. *The Naked City*, un film americano de detectives que inspiró una serie de televisión del mismo nombre fue hecha en 1948 y ha sido considerada un *film noir* con cierta extensión

Y. Levin, "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord", en Sussman, ed., *On the Passage of a Feu People*. Vuelto invisible en 1984 después de que Debord rechazara el permiso para mostrarlo, su trabajo fílmico está ahora circulando. Los seis guiones fueron publicados en Guy Debord, *Oeuvre cinématographiques complètes, 1952-1978,* París: Éditions Champ Libre, 1978.

[75] Publicado por primera vez en *Ark,* nº 24, 1958.

de la definición.[76]Hecha en tiempos de las neorrealistas caminatas por la ciudad, *The Naked City* es en sí una caminata por una ciudad de un tipo particular. El film abre con una vista aérea de la ciudad de Nueva York mientras el productor del film, Mark Heilinger, comenta en *voice-over* sobre la historia de paseo urbano[77] en el cine. Proclama, sin la sombra de una duda, que esta es la primera (*sic*) aparición física de Nueva York en la pantalla, llena de pavimentos calientes, piedras desnudas y rostros sin cosméticos. Advirtiendo a los espectadores que la ciudad conocida para ellos es el estudio Nueva York –dejando ver así que la ciudad es una fabricación, un set ficcional, un lugar de celuloide– reclama la locación como estrategia narrativa para el género de detectives en el mismo momento que el neorrealismo italiano lo reclamaría en un contexto estético diferente.

La ciudad se vuelve protagonista de la historia en un paseo fílmico de dimensiones kinestésicas. Para resolver un caso de asesinato, un detective y su asistente se comprometen con una tarea que involucra "trabajo de a pie"[78]. El cine se esfuerza por observar y describir el número de cuadras que los investigadores deben recorrer en su búsqueda de pistas que reconstituirán el rompecabezas mortal. *The Naked City* adapta el "paradigma del detective" descripto por el historiador Carlo Ginzburg como la aproximación analítica que tomó Sherlock Holmes, que coloreó los síntomas de Sigmund Freud y fue explorado en el arte por el historiador del arte italiano Giovanni Morelli, quien identificó obras de arte representacionalmente al reconstituir morfologías de las partes del cuerpo.[79] De modo *noir* y corpóreo, este film de detectives da sentido a una narrativa a través de identificar pistas en segmentos kinestésicos, augurando el juego estratégico que sería jugado por los situacionistas en el espacio de la ciudad. A través de su técnica fragmentaria, *The Naked City* reconstruye un mapa móvil de la ciudad, reclamando la localización como una táctica. A medida que seguimos a los detectives (literalmente, sus pisadas), el paisaje de un crimen es secuencialmente re-atravesado y luego recompuesto sobre el paisaje de la ciudad como experimentada por sus habitantes. El espacio se vuelve espacio psíquico, tomando forma en las historias de los habitantes de la ciudad y reflejando su representación del contorno. "La ciudad desnuda," en un corolario de la famosa última línea del film, habita millones de historias, incluyendo la del futuro mapa si-

[76] La asociación de *The Naked City* con el *film noir* se evidencia en Alain Silver y Elizabeth Ward, eds., *Film Noir: An Encyplopedic Reference to the American Style*, Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1979, una referencia completa sobre este tema.

[77] N. de T.: "Streetscape" en el original.

[78] N. de T.: "legwork" en el original.

[79] Carlo Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes," en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, eds., *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Pierce,* Bloomington: Indiana University Press, 1983. Sobre la relevancia de este paradigm para la historia del cine y la teoría, véase Giuliana Bruno, "Towards a Theorization of Film Theory," *Iris* vol. 2, nº 2, septiembre 1984, pp. 41-55; y Tom Gunning, "Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema," en Charney y Schwartz, eds., *Cinema and the Invention of Modern Life.*

tuacionista de la *dérive* "peatonal". Es la narrativa de un espacio navegado, vivido, de segmentos desandados –exactamente como estarían en el mapa por las flechas rojas y los hilos "cardinales" de los movimientos de la gente en el espacio geopsíquico. Un film urbano de detectives, así, da lugar a una táctica teórica: una narrativa fílmica fue el gráfico sobre el cual la narrativa situacionista fue construida.

Si un paseo cinemático forjó las bases de la cartografía situacionista, también hizo posible que ella existiera como "transporte" psicogeográfico: esto es, el lenguaje cinemático hizo posible el traslado mismo de las estrategias de mapeo desde la inspiradora *Carte de Tendre* hasta una representación situacionista. Si consideramos la versión del mapa situacionista que está impreso como un largo plano, para ser doblado y circulado como un mapa de viaje, el lazo psicogeográfico de este "transporte" se vuelve claro. La *Guide psichogéographique de Paris* (1957) es similar al mapa de *The Naked City,* y ambos juegan un rol significativo en el desarrollo de las ideas arquitecturales situacionistas.[80] También firmado por Debord y Jorn, el mapa es subtitulado *Discours sur les passions de l'amour*. Este mapa psicogeográfico de una ciudad constituye un discurso amoroso y así se relaciona con el mapa tierno de Scudéry en formas que son más que referenciales o inspiradoras. En realidad, está compuesto en la imagen de su fluido particular de lenguaje de amor. "Discurso sobre las pasiones de amor" geográfico, el mapa implica la emoción de *dérive*, descripta como aguantando un *pente*[81] –como "inclinación"- psicogeográfico. De este modo, el mapa reinscribe en términos "socio-ecológicos" el movimiento apasionado de la *Carte de Tendre,* reinventando la tendencia de la propia navegación amorosa de Scudéry a través del "Río de Inclinación."[82]

En la perspectiva situacionista, "la *psicogeografía* podría establecerse como el estudio de las leyes precisas y los efectos específicos del ambiente geográfico, conscientemente organizado o no, sobre las emociones y la conducta de los individuos. El adjetivo *psicogeográfico*… refleja el mismo espíritu de descubrimiento."[83]En su exploración del costado emocional del espacio vivido como un recorrido afectivo por la calle, el mapeo situacionista se constituyó a sí mismo como un psicoanálisis socio-político del espacio urbano. "Poniendo el sillón psicoanalítico en la calle,

---

[80] Sobre esta influencia, véase Wigley, *Constant's New Babylon*, p. 18. Otras versiones del mapa psicogeográfico urbano incluyen la que fue publicada en Guy Debord y Asger Jorn, *Mémoires,* Copenhagen_ Permild and Resengreen, 1959; y Debord, *Life Continues to be Free and Easy* (1959), un collage de figuras, textos y estampillas sobre una sección de *The Naked City* de Debord y Jorn.

[81] N. de T.: *pente* (sic).

[82] Para una discusión de la geografía "socio-ecológica", véase Guy Debord, "Theory of the Dérive," en Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, donde, en la página 50, reclama que "el análisis ecológico… debe ser utilizado y completado con métodos psicogeográficos… y con sus relaciones con la morfología social."

[83] Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography," in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 5. Véase también Abdelhafid Khatib, "Essai de description psychogéographique des Halles," *Internationale situationniste,* nº 2, diciembre 1958, pp. 13-17.

transformando la ciudad en un inmenso diván", tal como lo dijo un comentador, el movimiento proponía que la práctica subjetiva de reinvención íntima sea un motor que conduzca la transformación urbana y la revuelta social."[84] En palabras de Debord, "el desarrollo espacial debe tener en cuenta los efectos emocionales… Nueva, libre arquitectura… estará principalmente basada en… los efectos atmosféricos de las habitaciones, pasillos, calles, atmósferas asociadas a los gestos que contienen… La arquitectura debe avanzar tomando situaciones emocionalmente conmovedoras… como el material con el que trabaja."[85]

Con esta geopolítica puesta al descubierto en un mapa, la psicogeografía situacionista reenergizó un particular impulso al mapeo, tomando nuevas direcciones en el proceso de eventos que, en ciertos momentos históricos, había repensado la cartografía en relación con una bio-historia. El mapa de *The Naked City* jugaba cinemáticamente con la idea de presentar la esfera de la vida urbana en un mapa en términos gráficos; los vectores rojos, marcando el itinerario psicogeográfico vivido del mapa, escrito fílmicamente. De algún modo, inventan cinemáticamente el "show colorido" que Benjamin, en un contexto cultural diferente, había también querido diseñar cartográficamente. "Modernizándolos" como mesas giratorias locomotoras, presentan los segmentos habitados, vectores y "marcadores de color" contra un mapeo gris que Benjamin previamente soñó con movilizar en el diseño gráfico de su propio mapa de *bios* en la ciudad vivida.[86]

Estrechamente ligado a la historicidad, una forma de mapeo psicogeográfico puede periódicamente volver a reinventar la medida de configuración espacio-temporal misma. Este mapeo representó un campo de preocupación para Henri Lefebvre, quien admitió haber sido "tocado… íntimamente" en una "historia de amor" tormentosa con los situacionistas.[87] Esto traza el campo que Lefebvre teorizó como el

---

[84] Vincent Kaufmann, "Angels of Purity," *October*, nº 79, invierno 1997, p. 58.

[85] Guy Debord, "Report on the Construction of Situations an on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action" (extractos), en Knabb, ed., *Situationist International Anthology,* p. 23.

[86] Aquí sólo estoy leyendo sobre diseños de mapas, bordes interpretativos que se expanden para hacer espacio a las prácticas cartográficas que inscribe una psicogeografía móvil, no obstante en términos diferentes y desde perspectivas distintas. Al exponer las conexiones textuales y al hablar sólo de configuraciones de mapas, no intento borrar las patentes y bien documentadas diferencias históricas y epistémicas que existen entre *flânerie* y *dérive*. En un proceso que marca modalidades muy cambiantes de recorridos urbanos, esta última, que define este recorrido en sus propios términos, se ha situado en el lugar que la primera solía ocupar. Además, aunque los situacionistas todavía caminaban por la calle, lo hicieron de un modo que divergía "de las clásicas nociones del viaje y el paseo," tal como Guy Debord lo señala en "Theory of the Dérive," p. 50.

[87] Véase la entrevista por Kristin Ross con Henri Lefebvre sobre los situacionistas, *October,* nº 79, invierno 1997, para introducirse en una relación intelectual y conceptual sobre qué erudición es escasa. Lefebvre describe su pensamiento sobre la ciudad como paralelo a los situacionistas y esboza diferencias en el intercambio. El lenguaje que usa para describir su asociación y conflicto con el movimiento habla de una relación amorosa: "Me toca en algunas formas muy íntimamente… Al final fue una historia de

acto de habitar un espacio social. En el diseño espacial de Lefebvre, el amor y su historia fueron reconocidos como un ejemplo de nuevas situaciones de vida urbana y una fuerza en su transformación.[88] Aquí hay una comprensión política de que observar y cambiar la arquitectura del espacio social significa comprometerse con cómo este espacio es habitado "íntimamente", sin huir de cosas tales como la cultura del amor. La fuerza emocional crea, de múltiples maneras, nuevas formas de habitación. Esta geografía de las situaciones vividas –una *tácti*ca que localizamos en ese espacio entre el mapa, la pared y la pantalla– "comprehende" encuentros casuales con imágenes emocionales, con sus propias formas de habitación íntimas.

Al remapear la articulación textual de un film sobre un mapa, podemos observar la extensión considerable hasta la cual el "transporte" cinemático jugó un rol al mediar entre la cartografía tierna y la noción situacionista de giro atmosférico, para, negociando el pasaje en la ciudad, el espacio situacionista fue mapeado con, y a través de, el vagabundeo, tácticas fílmicas del *site-seeing*. Las tácticas situacionistas, visualizadas cartográficamente, involucraron la *dérive* –el giro "náutico"– experimentado en la navegación psicogeográfica. Este pasaje transitorio tuvo en cuenta el ambiente, el afecto de dislocación y el efecto de *dépaysement* en la geopolítica del espacio. Visto de este modo –es decir, desde la genealogía de su perspectiva fílmica, tácticamente fracturada– la práctica psicogeográfica situacionista del mapeo emerge como un modelo alternativo al ideal totalizador y regulativo de un mapeo definido cognitivamente. En el vínculo de *The Naked City*, la *tácti*ca que expone la bio-historia social es revivida. En el vínculo inspiracional, la puesta al descubierto de la narrativa de un mapeo "navigacional",[89] relacional, abierta, que es fundamentalmente *emocion*al, viene a ser reinventada náuticamente en corrientes psicosociales.

Una situación más allá de la cartografía situacionista

Aunque la dominación es un aspecto de la cartografía, la situacionista demuestra que el pensamiento cartográfico no necesita siempre ser coloreado por el impulso de conquista o por el lenguaje de poder y su tendencia a unificar. Como hemos visto en

amor que terminó mal." (p. 69) En *Le temps des mépris* (París: Editions Stock, 1975, p. 10), Lefebre invocó también el amor citando un *affaire* amoroso inacabado con los situacionistas.

[88] Hablando de amor en la entrevista de *October* con Kristin Ross (p. 73), Lefebvre traza sus diferencias conceptuales con el situacionismo y señala que el amor fue su ejemplo de nuevas situaciones. Esta práctica urbana involucrada, para la transformación histórica del amor impactó sobre los modos de vivir y cambió la forma del urbanismo. Aunque Lefebvre reclama que los situacionistas no habrían tenido nada que ver con el amor como un ejemplo, uno debería también considerar que fue el mapa de amor de Scudéry el que inspiró materialmente su mapa de la ciudad "puesta al descubierto."

[89] N. de T.: "navigational" en el original.

el desarrollo de la cartografía *emocion*al a lo largo del tiempo, la cartografía puede ser una herramienta esencial en la exploración de los sujetos emotivos y sus diferencias. Hemos mostrado las formas en que la textura de este pensamiento cartográfico fue delicado con el género y puede ser usado en el remapeo del sujeto femenino como un sujeto de la geografía. Un mapeo delicado no es sólo un paso importante en el retrazado del campo del mapeo del género, sino un vehículo para otras medidas que podríamos tomar al navegar el estado actual de nuestra *emoción*.

Esto involucra tomar el significado de la emoción en su sentido histórico como una "salida"[90]–una como hemos sostenido, que incluye migración y transferencia de lugar a lugar– y así confrontar el componente afectivo de esta dislocación en la historia: confrontar, es decir, el itinerario del "espacio-afecto". Frente al movimiento cultural de la *emoción* inscrito en la historia del espacio de viaje, mapeamos el espacio mismo desde donde la imagen en movimiento emergió como *kinema*, promoviendo su propia psicogeografía de tránsito. Esto implica trabajar sobre las problemáticas nociones de "hogar", que continuaré trabajando con el sentido migratorio de la pasión emocional.[91] Pues es en la *emoción* cartográfica donde la imagen en movimiento se activa de modo que podemos intentar reelaborar nuestro propio mapeo psicogeográfico frente a historias nomádicas, híbridas. Ciertamente, como lo remarcó correctamente Edward Soja, "amar a los mapas no es suficiente", pero puede proveer un punto de partida para el direccionamiento de la demonización de la cartografía como una visión totalizante y repensar algunos temas críticos desde la perspectiva de un historicismo espacializado.[92]

Moviéndose más allá de la idea de mapeo cognitivo, la teoría contemporánea puede "movilizar" el impulso cartográfico a fin de promover prácticas de mapeo intersubjetivas y de ese modo dominar ciertas ansiedades y resistencias que pertenecieron a la cartografía. Como hemos visto, este impulso ha sido, de hecho, puesto en funcionamiento por algunos académicos de la imaginación literaria y otros pensadores quienes, como Bruno Latour en la sociología de la ciencia, están interesados en la movilización de mundos a través de prácticas cartográficas.[93] Está en juego, por ejemplo, en el trabajo de Rosi Braidotti, una teórica cuya biografía intelectual abarca Italia, Australia, París y Países Bajos, quien sabe que "el nómade y el cartógrafo

[90] N. de T.: "moving out" en el original.
[91] N. de T.: Este es el tema del capítulo final del libro *Atlas of emotion*.
[92] Edward W. Soja, *Third Space: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places,* Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1996, especialmente pp. 174-78.
[93] Véase el capítulo 7 del *Atlas of Emotion* de Giuliana Bruno para referencia al trabajo cartográfico en literatura y arte, incluyendo los escritos de Christian Jacob, Tom Conley y Franco Moretti. Véase también Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society,* Cambridge: Harvard University Press, 1987, especialmente pp. 215-57.

proceden mano a mano porque comparten una necesidad situacional."[94] Aunque diferentes, estos itinerarios geográficos están entre aquellos que obtienen mi propia simpatía cartográfica –o tal vez, uno podría decir, *pathos*. Junto con otros revisitados[95] o, lamentablemente, no explorados ¡un atlas no es una enciclopedia!, marcan el camino de una migración intelectual frecuentemente relacionada con, sino generada por, la experiencia bio-cultural del nomadismo, el vagabundeo o la diáspora.[96] Representan la matriz cartográfica generativa que define al yo como un sujeto autor (des)plazado entre diversas culturas y lenguajes, donde escribir es "movido" por una experiencia de morada cartográfica, móvil.

Ha sido demasiado evidente para una "extranjera residente" como Celeste Olalquiaga, crítica cultural venezolana,que en Nueva Yorkexplicita: "los cuerpos son como ciudades, sus coordenadas temporales transformadas en espaciales… La historia fue reemplazada por la geografía, las historias por mapas."[97] Confrontar este paisaje. El arte del mapeo ha vuelto en prácticas artísticas –como lo hace en coyunturas históricas específicas– con una pregunta abierta sobre nuestro estado geopsíquico. La arquitectura migrante de la memoria que está materializada, por ejemplo, en el arte público urbano de Krzysztof Wodiczko (un artista polaco residente en los Estados Unidos) es una condición compartida que nos fuerza a confrontar el tema del mapeo en relación con la historia.[98] Todo este remapeo de identidad es un *affair* psicogeográfico que, en el umbral del espacio y el tiempo, compromete nuestro sentido de duración espacial y ubicación temporal.

---

[94] RosiBraidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Thought,* Nueva York: Columbia University Press, 1994, p. 17.

[95] N. de T.: En efecto, la autora aborda otros ejemplos a lo largo de *Atlas of Emotion.*

[96] Para una indicación del tipo de mapa diaspórico bio-cultural formado por el trabajo de estos intelectuales contemporáneos, véanse, entre otros, Homi Bhabha, *The Location of Culture,* Nueva York: Routledge, 1994; Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity,* Londres: Routledge, 1994; Gayatri Chakravorty Spivak, *The Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues,* ed. Sarah Harasym, Nueva York: Routledge, 1990; Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other,* Bloomington: Indiana University Press, 1989; y Trinh, "An Acoustic Journey," en John Welchman, ed., *Rethinking Borders,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Edward Said se aproxima a este discurso desde la posición de un exilio en, por ejemplo, "Intellectuals in the Post-colonial World," *Salmagundi,* nº 70-71, verano 1986, pp. 44-64.

[97] Celeste Olalquiaga, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, p. 93.

[98] Véase Krzysztof Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Proyects, Interviews,* Cambridge: MIT Press, 1998. Sobre el trabajo de Wodiczko, véase Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics,* Cambridge: MIT Press, 1996, especialmentecapítulo 1, "Krzysztof Wodiczko's*Homeless Projection* and the Site of Urban Revitalization," y capítulo 2, "Uneven Development: Public Art in New York City." De un modo distinto, el trabajo de Martha Rosler también provee un comentario potente sobre espacio urbano, política y prácticas artísticas. Véase, entre otros, Brian Wallis, ed., *If You Lived Here/The City in Art, Theory, and Social Activism: A Project by Martha Rosler,* Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, nº 6, Seattle: Bay Press, 1991.

Tomando la medida de nuestro desplazamiento, se ha vuelto necesario "refigurar" la labor del mapeo en relación con un estado de historia residual. Fuera de la demolición posmodernista y deconstructiva de la narrativa histórica teleológica, algunas reconfiguraciones están emergiendo y evidencian a veces (como en mi propio caso) el impulso de viajar, la excavación arqueológica o la historia cultural ambiental. Sin embargo, por muy distintas que estas rutas puedan ser, "negociar (un) viaje metafórico," como Donna Harawaylo señaló, "es un trabajo importante y peligroso."[99] En vez de desestimar o demonizarlo, podríamos aspirar a comprometer una teoría y práctica del mapeo para "culturas viajantes": una cartografía más allá de lo cognitivo, abierta a sitios de movimientos etno-culturales en una forma que dé cuenta del movimiento (*motion*) de la emoción encarnada allí.[100]Pensar sobre cartografía fílmica como un vehículo de mapeo cultural puede ser una forma de acceder a la geografía cambiante del espacio íntimo y cuestionar, en el terreno psicogeográfico, la función de un archivo de imágenes en un remapeo cultural. Como una forma de *site-seeing,* el cine ha remodelado históricamente (como sigue haciéndolo) la propia *emoción* de estos fenómenos, junto con nuestro sentido del espacio y el tiempo.

Al incorporar la imagen en movimiento en un examen del remapeo discursivo no es simplemente un asunto de orientación fenomenológica, sino de incorporación intersubjetiva, dimensiones relacionales que movilizan el mapeo mismo en segmentos fragmentados de una trayectoria histórica. Con la invención del cine, el territorio mismo de la representación geopsíquica ha cambiado, creando una medida diferente de tiempo-espacio. El *site-seeing* fílmico inauguró la cartografía moderna porque su mapa de e-movimientos fragmentarios abrió el camino a una nueva imaginación geográfica de rastros temporales. Como señaló Paul Virilio al escribir sobre arquitectura y cine, "la medición es… desplazamiento. Uno no sólo se desplaza a uno mismo a fin de tomar la medida, sino que uno también desplaza el territorio en su representación, en su reducción geométrica o cartográfica."[101] Es en este respecto representacional que la imagen en movimiento juega un rol, pues una medida del mapeo de reconfiguración se ha sometido al tiempo, afectando, a su vez, nuestro lugar imaginativo en la historia. La medida de nuestra situación geopsíquica frente a las formas cambiantes de habitación (íntima) invierte el archivo de imágenes emocionales con su propio sentido. En nuestro esfuerzo por "revisualizar"[102]una historia residual fuera de nuestra escena cartográfica corriente, las imágenes en movimientos y su arqueología constituyen ambos un instrumento y una ruta.

---

[99] Donna Haraway, *Modest Witness,* Nueva York: Routledge, 1996, p. 139.

[100] Sobre "culturas de viaje" (*traveling cultures*), véase James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century,* Cambridge: Harvard University Press, 1997.

[101] Paul Virilio, *The Lost Dimension,* trad. Daniel Moshenberg, Nueva York, Semiotext(e), 1991, pp. 56-57. Tomo éste comentario sin suscribir a una visión teleológica de destino tecnológico, sino precavido también de una celebración acrítica de esta situación.

[102] N. de T.: la autora utiliza la expresión "*reimage*".

Planos de establecimiento: una práctica fílmica cartográfica

La necesidad de establecer parámetros espaciales y (dis)locar el propio cuerpo junto con ellos –una necesidad encontrada en formas reversibles en la cultura cartográfica– es en efecto una obsesión *emocion*al del cine. Un claro ejemplo de transferencia cartográfica es la convención cinemática del plano de "establecimiento"[103]. Aquí, una práctica de viaje es transformada materialmente en mapeo fílmico. El plano de establecimiento, una característica fundamental del lenguaje fílmico dominante, pone de manifiesto una forma particular de mapeo: ejerce la presión de una medida regulatoria contra la práctica del cruce de fronteras. El dibujo del lugar establecido por el plano del establecimiento revela un fenómeno geográfico en el trabajo en cine que podemos reconocer como ansiedad cartográfica y su liberación.

En el principio de un film, así como en el comienzo de la visita de un viajero a una ciudad, el espectador es pensado como alguien listo para confrontar una emoción geográfica. Este mapa puede ser un deseo simple de conocer la localización o, más comúnmente, un tiempo que deriva de la necesidad de asegurarse del propio paradero. El plano de establecimiento es la respuesta convencional a este "espacio-afecto" desestabilizador. Es una forma de mapeo segura del espectador en el espacio. Respondiendo a los varios efectos de desplazamiento del film, el recurso al plano de establecimiento parece compensar el miedo a la dislocación y la resistencia del fragmento fílmico para representar una totalidad. Las técnicas de edición convencional como el estilo analítico intentan direccionar esta dislocación situacional destacando la continuidad y reafirmando la ubicación. Otras técnicas menos convencionales permiten al espectador flotar libremente en el registro fílmico. Generalmente, la edición implica un diálogo con cierta desorientación direccional del cuerpo. Aun cuando intenta convencionalmente difuminar tal desorientación, la edición puede servir para subrayarla y, frecuentemente, lo hace. El trabajo de editar apunta a navegar el curso de la ruta emocional fílmica, interactuando con sus varias intrusiones fenomenológicas y culturales.

Llevado a otro lugar y constantemente transportado a través de terrenos (no)familiares, el espectador-pasajero periódicamente puede ser rescatado cuando está a punto de perderse. De vez en cuando, puede ser devuelto al lugar o ser desalentado de hacer aquello que lo atrae, –es decir, cuando se vuelve peligrosamente curioso o se sale del camino– a través de las convenciones fílmico-cartográficas para su viaje. En el diálogo espacial del lenguaje fílmico, éste existe para ser confundido y desafiado. Puntos y punteros ciertamente son marcados en el mapa fílmico, pero sólo para ser

[103] N. de T.: el frecuentemente denominado "*establishing shot*".

constantemente cambiados, retorcidos y remodelados. En la deriva del viaje espectatorial en el espacio de la sala de cine, la pantalla fílmica se mueve, continuamente refigurada por la (e)moción fílmica. Así configurada, aun la ansiedad cartográfica es un signo –una "medida"– de la fuerza del flujo psicogeográfico en el cine.

El mapa, la pared y la pantalla: parte I

Un doble proceso háptico combina mapeo y cine: este proceso involucra movilizar mapeo por medio de la imagen en movimiento, mientras al mismo tiempo se rediseña una teoría fílmica por medio de teorías cartográficas. La investigación en artes visuales de Rudolf Arnheim representa una importante contribución a la comprensión de éste proceso. El interés de Arnheim en el arte y la percepción visual desde el punto de vista de la psicología visual fue extendido al cine también, una forma artística que investigó y teorizó desde 1933 en adelante.[104] Pero no es por su trabajo sobre cine que Arnheim es relevante para nuestro modo de entender la teoría. Más bien, es su pensamiento sobre los mapas el que nos ayuda a lo largo de nuestro empeño en desarrollar la interfaz del mapa con la pared y la pantalla –la pared, en este caso, funciona tanto en el arte como en la galería.

En un ensayo titulado "La percepción de los mapas", Arnheim promueve la comprensión estética que había desarrollado en su teoría del arte, que insistió en la función acumulativa de la percepción.[105] Para Arnheim, un acto perceptual nunca está aislado, sino que ocurre en una serie; este movimiento incorpora el pasado y es grabado en la memoria. Dicho autor propuso que el trabajo del arte y el del mapeo comparten esta función imaginativa particular. Aunque nunca menciona el cine en su relato de la cartografía cultural, desde nuestra posición, su comprensión interviene precisamente en la textura háptica de la percepción cinemática.

De acuerdo con Arnheim, el mapa –un análogo gráfico– comparte propiedades perceptuales adicionales con la obra de arte, con la que está relacionado por medio de su conjunción histórica con las prácticas artísticas de mapeo. El mapa es una configuración de fuerzas transformada en un juego de fuerzas correspondientes al acto psíquico y la recepción. Participa en el proceso acumulativo que configuran, por

[104] Véase: Rudolf Arnheim, *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press, 1957, una version actualizada de *Film*, publicada por primera vez en 1933.

[105] Rudolf Arnheim, "The Perception of Maps", *The American Cartographer,* vol. 3, nº 1, abril 1976, pp. 5-10. Sobre temas cartográficos, vease también Arnheim, "Tracés urbains: La conduit piétonnière et sa métaphore cartographique," en *Cartes et figures de la terre,* París: Centre Georges Pompidou, 1980 (catálogo de exhibición). Para suteoría del arte, véase Arnheim, *Visual Thinking,* Los Angeles: University of California Press, 1969; y Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psycholohy of the Creative Eye,* Los Angeles: University of California Press, 1954.

ejemplo, los fenómenos figurativos[106] y de profundidad. Compartiendo propiedades con el objeto que representa, el mapa "puede suscitar imágenes visuales en la mente" que han sido evocadas "desde los depósitos de la memoria del espectador. Toma a la imaginación, alimentada por la experiencia, para generar imaginería visual."[107] En efecto, lo hace, tanto en el arte del mapeo como en la pared de la galería o en la pared-pantalla del cine.

El mapa, la pared y la pantalla: parte II

A lo largo de la ruta de la exploración cartográfica, en el proceso de evocación recíproca, las intersecciones transitivas entre el cine y el mapeo, el trabajo de Gilles Deleuze no puede ser ignorado por más comprometidos que podamos estar en la revisión crítica.[108] Es tal vez irónico que una contribución al discurso sobre cartografía fílmica no provenga directamente de la relación filosófica de Deleuze con el lenguaje del cine, aunque algunas ideas sobre mapeo cinemático pueden ser derivadas de este trabajo. A veces, Deleuze reconoce el potencial del cine para medir, como cuando sostiene que "la pantalla, como el marco de marcos, proporciona un estándar común de medida para las cosas para las que no tenemos una –largas tomas de paisaje y primeros planos del rostro, un sistema astronómico y una simple gota de agua… En todos estos sentidos el marco asegura una desterritorialización de la imagen".[109] Cuando se trata de discutir el rol potencial de lo háptico y la "imagen-afección" en el cine, sin embargo, el espectador que ofrece es inadecuado e insatisfactoriamente literal.[110] Más que en su trabajo sobre cine, una contribución teorética al mapeo de una "imagen-movimiento" háptica se encuentra más productivamente en la noción de "geofilosofía" de Deleuze y Guattari.[111] Está especialmente en curso en su idea de nomadología.[112] Aunque abusada y criticada, esta noción puede tener un lugar radical en la teorización del espacio por virtud de su apropiación proclamada, admirativa

[106] N. de T.:"figure-ground phenomena" en el original.
[107]Arnheim, "The Perception of Maps", p. 5.
[108] Véase Deleuze, *Cinema 1;* y Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image,* trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Para una contextualización de la teoría del cine de Deleuze, véase D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine,* Durham, N. C.: Duke University Press, 1997.
[109] Deleuze, *Cinema 1,* pp. 14-15.
[110] Véase, por ejemplo, *Cinema 2,* pp. 12-13, y *Cinema 1,* pp. 87-122.
[111] Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Géophilosophie" en *Qu'est-ce que la philosophie?,* París: Éditions de Minuit, 1991. Para otra perspectiva político-filosófica sobre la "geofilosofía", véase Massimo Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa,* Milán: Adelphi, 1994.
[112] N. de T.: la expression es "*nomadology*".

crítica y admitido "uso libre" de las nociones de lo háptico en Riegl y Worringer – una posición que conduce a un contundente reclamo del espacio háptico para un arte nómade.[113] Desde este punto de vista, el mapa en sí asume tonos hápticos:

> El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo; construye lo inconsciente. Fomenta conexiones entre campos, la eliminación del bloqueo de los cuerpos sin órganos sobre un plano de consistencia. Es en sí una parte del rizoma. El mapa es abierto y conectable en todas sus dimensiones; es desmontable, reversible, susceptible de modificación constante. Puede ser desgarrado, invertido, adaptado a cualquier tipo de montaje, revisado por un individuo, grupo o formación social. Puede ser aprovechado en una pared, concebido como una obra de arte, construido como una acción política o como una mediación… Un mapa tiene múltiples entradas.[114]

Para conectar este mapa con el cine, debemos leer a Deleuze y Guattari arquitecturalmente y entrar en ese de interpretación. El mapa en cuestión construye el inconsciente, promoviendo todo tipo de relaciones entre campos. Es usado en una pared. Como el empapelado panorámico, es removible, abierto, conectable, adaptable e implica reversibilidad. Es similarmente susceptible de cambiar y puede ser modelado en diferentes tipos de montaje. Como el empapelado, puede ser también rasgado y reemplazado, y es sujeto de gusto estético y político de un grupo individual o social. Como decoración, es legible desde múltiples puntos de vista y penetrable desde diferentes entradas. Este mapa puede ser fácilmente rediseñado sobre una pantalla blanca –en efecto, *como* una pantalla de cine. Es el tipo de pared-pantalla materializada en la instalación de Robert Irwin *Excursus: Homage to the Square* (1998): un sitio transparente, geométrico de luz que puede ser atravesado por múltiples presencias, un lugar donde otros pueden convertirse en reflejos del yo. Es una pared que constantemente está rediseñada por paisajes y el paisaje por imágenes de luz. Este mapa, de hecho, es una imagen en movimiento. Es el cine un empapelado contemporáneo. Un atlas de pared.

---

[113] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateau: Capitalism and Schizophrenia,* trad. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, en particular "The Aesthetic Model: Nomad Art," pp. 492-500. Aquí, los autores apuntan a las ambigüedades de los análisis de Riegl y Worringer sobre lo háptico. Aproximándose al espacio háptico "bajo las condiciones imperiales del arte egipcio", lo háptico para ellos, se convierte en "la presencia de un *background*-horizonte; la reducción del espacio al plano (vertical y horizontal, alto y ancho); y el esbozo rectilíneo que incluye individualidad y rescindir del cambio." (p. 495)

[114] Ibid., p. 12.

La habitación del mapa de las imágenes en movimiento

Hemos encontrado que desde el principio de la cartografía, aun antes de que fuera creado en nuestro fondo de pantalla móvil –es decir, sobre la pantalla blanca de cine– el mapeo fue una actividad transitoria. El terreno de los mapas efímeros que nos ocuparon incluye no sólo los gráficos[115] de actividad náutica, sino también los mapas basados en materiales transitorios: rayados en arena, dibujados sobre la tierra, tallados en madera o piedra, elaborados sobre las paredes, diseñados sobre vidrio y pergamino, impresos sobre tela o pintados sobre el cuerpo.[116] Al igual que el propio remapeo de espacio del cuerpo del film, ésta ha sido una actividad háptica. El tatuaje del cuerpo, como una forma de decoración, ha sido por mucho tiempo una actividad de diseño que "modela" no sólo el cuerpo, sino su espacio alrededor. Los mapas corporales del espacio se mueven con el propio estado "temporal" del cuerpo. Trazan un desplazamiento que, a su vez, incita a un viaje adicional en el tiempo.

Como escribió Joan Blaeu en la introducción a su famoso *Atlas Maior* (19663): "La geografía es… la luz de la historia… Los mapas nos permiten contemplar en casa y justo ante nuestros ojos las cosas que están lejos."[117] Hemos visto cómo, hacia el siglo XVII, el mapa habitaba las paredes de los interiores domésticos de Europa, compitiendo por el espacio en la pared con las pinturas, especialmente con de paisajes.[118] Hemos viso también cómo los mapas fueron recogidos en atlas para uso doméstico; como el gabinete de curiosidades y el jardín botánico, los atlas comenzaron a traer al mundo a una vista en casa, convirtiéndolo en un objeto de examen, a los dedos y las manos. De esta forma, la gente comenzó a "tocar" el mundo y a explorarlo hápticamente. El mapa abrió el camino al film, para permitir a la gente experimentar en sus formas privadas el itinerario público de varios viajes de tiempo y espacio que su forma de plano condensa para la vista. Aquí, los estratos de diferentes discursos de viajes se convierten en virtualmente tocables, dispuestos táctilmente sobre una superficie texturada en la que nos adentramos para nuestro viaje íntimo.

Debemos, asimismo, recordar que los atlas fueron también ilustrados en la pared; de hecho, como muestra el historiador del arte Juergen Schulz, el primer atlas de

[115] N. de T.: la expresión en el original es "*stick-charts*".

[116] Véanse P. D. Harvey, *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Survey,* Londres: Thames and Hudson, 1980, pp. 29-31; y Christian Jacob, *L'Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire,* París: Éditions Albin Michel, 1992, especialmente el capítulo 1

[117] Joan Blaeu, *Atlas Maior,* Amsterdam, 1663.

[118] Véase, entre otros, Ronald Rees, "Historical Links Between Cartography and Art," *Cartographical Review,* nº 70, 1980, pp. 60-78.

los tiempos modernos fue una sala de mapas.[119] Éstas últimas pueden ofrecer una torre narrativa geográfica como en la Galleria delle carte geografiche en el Palacio Vaticano en Roma; o dejarnos viajar en el interior de un *studiolo,* como en la Sallad elle carte geografiche (Guardaroba) en el Palazzo Vecchio, en Florencia; o hacernos pasajeros, como en la Sala del mappamondo en el Palazzo Farnese, en Caprarola. Estas salas de mapas producidas entre mediados de los años 1560 y mediados de 1580 tienen una atracción que rediseña la decoración. Mapas de pared que aparecen como atlas exponen una arquitectura cultural elaborada, y no sólo cuando exhiben vistas de ciudades o incluyen *mappaemundi* que repasan una historia ficcionalmente. El atlas de pared nunca estuvo ahí para exponer información geográfica exacta. Generalmente, la sala de mapas combina y reúne en un lugar nuevo conocimiento sobre el mundo físico, "de modo que uno pueda ver y determinar (estos fenómenos) juntos y por ellos mismos."[120] Algunas veces, esta constelación atraviesa la tierra, el mar, el cielo, extendiendo desde la geografía a la cosmografía, desde la tierra al zodíaco como se aproxima a la materia celeste, extendiéndose más allá del borde y el terreno conceptual estricto del mapa.

Parándonos aquí y ahora, revisitando éstas salas de mapas, podemos sentir la fuerzade su transporte y leer la llamada de este decorado como un *emovere*. Con la licencia poética que alcanza a través de la historia, podemos incluso aventurarnos a ver en la sala de mapas (o, al menos, experimentar en su aceptación arquitectural de transporte) la arquitectónica que ahora conocemos como instalación artística. Como itinerario imaginario puede tomarnos desde la sala de mapas a su apariencia doméstica en la forma de empapelado panorámico, de donde es transferido a la pared pantalla cinemática y, más tarde, re-atravesado sobre las paredes de la galería de arte contemporáneo, en instalaciones que son ellas mismas decoradas con mapas y ornamentadas con imágenes en movimiento.

Parándose en las viejas salas de mapas, uno advierte, en todo caso, que un mapa es una clase particular de decoración. En la pared transforman a la pared misma, volviéndola una superficie permeable que puede ser intervenida de distintos modos y transitada. En la sala de mapas, la pared se convierte en una pantalla –un lugar de "proyecciones". La pared de la sala de mapas es un sitio poroso, cargado con múltiples estratos de fantasías públicas y estratos de la historia proyectados en él. Este sentimiento arquitectural y transitorio de la "sala" de mapa es la textura misma de la "casa" del cine. También ahí, la pared es una pantalla: el filtro de un viaje privado, público.

[119] Véase Juergen Schulz, "Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance", en David Woodward, ed., *Art and Cartography,* Chicago: University of Chicago Press, 1987.
[120] Así lo indica Vasari, tal como está citado en ibid., p. 99.

El mapa, la pared, la pantalla: panorama genealógico

Un mapa visualiza nuestra experiencia de lugares, registra y mide un lugar en el tiempo a fin de transportarlo al espectador. La actividad obligatoria del *site-seeing* fílmico produce el mismo efecto cartográfico. Hay aún una semejanza textural adicional. Como un mapa, que es una superficie que puede mantener el conjunto de un mundo, un film es un texto de dos dimensiones que puede crear la ilusión de otras dimensiones espaciales, incluyendo la profundidad. Esto desintegra tiempo y espacio, proyectando diacronías y espacialidades, conocidas y desconocidas, para que el espectador pueda atravesarlas virtualmente. Fijadas transitoriamente en la textura de la pantalla, como secuencial y acumulativamente agrupado en un atlas, estas impresiones espaciales pueden viajar y traernos, justo donde estamos, registros incluso de los lugares más remotos y de intimidades distantes. El cine, como un atlas, ofrece el placer dislocante de tales exploraciones imaginarias.

El cine cumple una función cartográfica en la medida en que documenta sitios culturales y hace representaciones de las geografías imaginadas que están ligadas a la fisiología de la vida espectatorial. Sus representaciones archivísticas son transportadas al espectador quien, a cambio, es transportado por ellas. El cine implica el impulso de mapeo y el "transporte" inscripto en cartografía emotiva que traza la moción de la emoción. La imagen en movimiento ha convertido este particular paisaje en un arte del mapeo, trazando el derrumbe del tiempo mnemónico sobre la superficie de "architexturas" espacio-visuales. Ahora la tela –la pantalla–nos mueve emocionalmente.[121]

Este histórico desarrollo del mapeo, con sus representaciones espaciales de afectos, es arqueología del cine para que éste descienda, como hemos visto, desde el arte de la memoria y el mapeo emocional que fue transformado tanto con el cambio de vista-sensibilidad de los jardines pintorescos, como desde el seguimiento (*view-tracking*) de pinturas topográficas y desde los gabinetes de curiosidades, cuyo transporte creó nuevos viajes de la habitación. Como el atlas de pared dio forma a la pintura de pared panorámica, el siglo XIX movilizó más esta situación topográfica, transformada en visión panorámica prefílmica. En sus varias transmutaciones, desde las exhibiciones mundiales a los tránsitos arquitecturales y el diseño del paisaje urbano todo el camino al turismo masivo, el impulso cartográfico condujo a la reinvención de la *emoción* en la imagen en movimiento.

La propia cartografía del cine corresponde a una condición geográfica: un desplazamiento "espacio-afectivo" que acompaña la fragmentación del espacio en sí –especialmente el de la ciudad– y el hacer del interior, ambos nacieron en la era

[121] N. de T.: en el original la autora utiliza la expresión "emove" para lo que aquí traducimos como "mover emocionalmente".

de la modernidad que generó el cine. Múltiples vistas de la metrópolis, el montaje de la experiencia pedestre, los vuelos aéreos: todos están presentes en un nuevo mapeo de la ciudad –la ciudad-cine (*cine city*). La invención del cine encarna representaciones interiores de configuraciones urbanas, reinventándolas en imágenes de emociones hápticas, fragmentadas y móviles. Tal movimiento[122] puede ser ahora reconocido como una emoción: reside en espacio vivo. Es una forma de "ritmoanálisis".[123] La noción urbana de Lefebvre, que se desarrolla desde su observación del ritmo geográfico, define aun otra zona de *site-seeing* geopsíquica: el lugar de las imágenes-emoción. Un "ritmoanálisis" es alojado en el cine –la locación dual de la emoción de la moción. Este campo de pantalla es hogar para una heterotopía de ritmos geográficos reinventados. Es un lugar permeable, reversible, donde los fragmentos geopsíquicos de un mundo interior no sólo toman forma, sino que hacen lugar. Exhibido íntegramente, expuesto a la luz en la oscuridad, son, reversiblemente, entregados.

Mapas de *emoción*, paisajes de historia

En la cartografía emocional que hemos mapeado, una historia se escribe en la fisionomía del espacio y es movilizada en su ritmo geopsíquico. Es escrito entre la carne y el mapa –en ese mapa que es nuestro rostro, y en la fachada fílmica, que es nuestro mapa de historia y pantalla de memoria. Considerando el mapa psicogeográfico y la sala de mapas, en particular, como historias en la historia, el mapa resulta ser no sólo un espacio geográfico, sino un vehículo histórico, involucrando, a la manera de las historias contemporáneas, tanto las de la microhistoria como las más narrativas.

Como sugirió Louis Marin en sus observaciones teoréticas sobre arte, el mapa geográfico, que confinó a los límites estructurales de una utopía, contiene una historia en su "juego espacial" y, de hecho, no puede aún resistir esta condición, en cuanto a "la transposición directa de un itinerario, el mapa constituye el texto de un posible discurso narrativo."[124] Ahí, como en el cine, uno viaja sobre huellas anteriores. El espacio del mapa, como el espacio del viaje que le precede, es la página *en blanco* de un palimpsesto cultural; como la pantalla de cine, toma forma como uno lee entre los estratos de múltiples vacíos. Leído como si fuera atravesado, un mapa,

[122] N. de T.: la autora atiende a la cuestión desde el principio de *Atlas of Emotion*. Véase la nota 8.
[123] Véase Henri Lefebvre, *Writings on Cities,* ed. y trad. Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas, Oxford: Blackwell, 1996.
[124] Louis Marin, *Utopics: Spatial Play,* trad. Robert A. Vollrath, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press International, 1984, p. 205.

como un film, es un fragmento que puede desentrañar la cultura de su tiempo como nos posiciona en una pluralidad de lugares y no-lugares. Conecta con el film en lo que ofrece un aparato mnemotécnico para "viajar" por una librería. En este sentido, el mapa, como un lugar de memoria performativo, permanece en una forma del diario de viaje histórico. Recogido acumulativamente en un atlas, el mapeo crea un archivo de imágenes emocionales, vinculado a la pared arquitectural y a la pantalla de cine.

En *L'Empire des cartes,* un estudio teorético de la historia de la cartografía impregnada por un nomadismo intelectual, Christian Jacob muestra que "leer la toponimia de un mapa es viajar en el espacio tanto como lo es volver en el tiempo… La lectura invita a la genealogía, incluso una arqueología… El globo es un palimpsesto, un cementerio de toponimia."[125] Ahora, cuando unimos lugares fílmicos con tal cementerio de toponimia cartográfica, el territorio narrativo del mapa puede expandirse en la historia. Adjuntado a la narrativa geopsíquica del film y su genealogía, el mapa, por naturaleza interdisciplinario e interactivo, se revela incluso capaz de narrativas históricas más mezcladas, depositadas y exhibidas sobre el contorno de una superficie-pantalla. Este campo representacional archivístico puede resultar un vehículo para reimaginar un sentido del espacio. Tal vez puede incluso convertirse en una herramienta para remapear una forma narrativa historiográfica residual fuera de los escombros psicogeográficos que habitamos, *hic et nunc*, en esos momentos de crisis témporo-espacial, cuando las pasiones no pueden posiblemente ser contenidas en ningún mapa de geometrías rígidas. Déjennos entonces aferrarnos a nuestra *Carte de Tendre* de navegación y llevarla con nosotros cuando seguimos el curso de las pasiones en el mundo cartográfico de Peter Greenaway y cuando viajamos desde *cine*res a *cine*mas con el *Atlas* de Gerhard Richter en la mano.

[125] Jacob, *L'Empire des cartes,* p. 309.

Cómo seduce un *cyborg*. Mito, ironía y grotesco[1]

Cecilia Macón
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Sentimientos encontrados

En 1985 la filósofa y bióloga norteamericana Donna Haraway hizo público su ahora mítico *Manifiesto cyborg*. En 1994, marcada por esas líneas fundamentales para la filosofía contemporánea, la artista Lynn Hershman presentó la video-instalación *Seducción de un cyborg*. Y durante 2016, en el marco de una muestra colectiva inspirada en el video de Hershmann[2]–también incluído en el recorrido–, el argentino Nicanor Aráoz exhibió la escultura *Sin título* destinada a dialogar con una serie de obras que daban cuenta de los desafíos lanzados por Haraway tres décadas atrás. Estas tres instancias de discusión alrededor de la disruptiva lógica de la hibridez motorizada, como veremos, por la dimensión afectiva y su representación a través de la imagen, condensan, de manera transversal, una misma duda: ¿es posible refigurar la política radicalizando el papel crítico de la dimensión afectiva? En esta pregunta podría sospecharse ciertamente una paradoja expresada en otros dos desafíos casi

[1] Para la realización de este artículo resultó fundamental mi estancia de investigación en New York University, Department of Social and Critical Analysis en 2017. Deseo agrader la disposición de Carolyn Dinshaw al recibirme y de las bibliotecarias de la New York Public Library y de la Elmer House Bobst Library (NYU). Agradezco también a Daniela Losiggio por haber reabierto la discusión sobre la relación entre mito político y afectos de manera tan provocadora y por haber compartido sus ideas.
[2] La muestra, titulada *Seduction of cyborg y* curada por Florencia Cherñajovsky, incluyó obras de: Kiki Kogelnik (Austria, 1935–1997), Lynn Hershman Leeson (USA, 1941), Fernanda Laguna (Argentina, 1972), Elena Dahn (Argentina, 1980), Nicanor Aráoz (Argentina, 1981), David Douard (Francia, 1983) y Rochelle Goldberg (Canada, 1984).

inevitables: ¿puede la representación aceptar el cuestionamiento a las distinciones binarias en el que se sostiene gran parte de la tradición enmarcada en la teoría de los afectos[3]?, y ¿qué modo de enlazar experiencia estética con política en términos de construcción de un espacio colectivo se genera bajo este marco? Justamente, el eje central del presente texto es el despliegue de estas dudas analizadas en tren de mostrar que los efectos radicales cumplidos por la dimensión afectiva en las artes visuales exceden con mucho la mera captación de la emocionalidad en tanto atributo. En el dialogo tensionado que establecen Haraway, Hershmann y Aráoz se exhibe la sospecha de que la hibridez –como objeción a las identidades estables, pero también a cierto modo lineal de dar cuenta de la temporalidad– sólo logra representarse en términos estéticos a través de una imagen capaz de atender a la dimensión afectiva en su diverso arco de consecuencias.

El contraste entre las dos obras acá discutidas intenta justamente dar respuesta a estas cuestiones. Tal como argumentamos a continuación, al desplegar la dimensión afectiva presente en el manifiesto de Haraway, Hershmann altera la idea tradicional de agencia tomando como eje central la representación visual de la tactilidad. Se instituye allí entonces una concepción muy particular del mito político irónico presentado explícitamente por Haraway. Aráoz, en cambio, exhibe una propuesta más radical: la disolución de la materialidad en tanto algo dado y de la narrativa como una matriz convencional lo lleva a introducir una lógica sostenida en un patrón distinto al presentado por Haraway, ya no irónico, sino grotesco.

Es importante recordar aquí que, aún cuando la noción de *cyborg* –con parte de sus implicancias– fue instalada en el debate por primera vez por los científicos Manfred Clynes y Nathan Klineen 1960, el momento fundacional de la discusión en los términos estéticos y políticos que conciernen aquí es sin duda el citado texto de Haraway. Responsables de haber abierto el debate hacia la potencialidad transformadora de un feminismo sostenido en la lógica de la hibridez, el posthumanismo, los nuevos materialismos y el feminismo cuántico, estas páginas tan revisadas desde entonces se han constituido también en el punto de partida de nuevas estrategias estéticas tanto visuales como literarias. En el marco de esta apertura de debates –y de incomodidades– generada por sus palabras quiero concentrarme aquí en una

[3] Si bien la filosofía política se ha ocupado extensamente de discutir el rol público de las emociones –Hobbes, Spinoza, Smith– y las teorías de género se han venido dedicando también a la cuestión desde su propia perspectiva –basta recordar los trabajos de Nussbaum, Mouffe, o Young– , lo cierto es que el giro producido en los últimos años ha redefinido su objeto al caracterizar los afectos primordialmente en términos de una instancia donde la distinción entre razones y pasiones se disuelve y donde cuerpo y mente son pensados como una unidad. Así, Hardt señala que "los afectos se refieren tanto al cuerpo como a la mente, involucran tanto a las pasiones como a las acciones" (Michael Hardt, "Foreword: WhatAffects Are GoodFor" en: Clough, P. T.(ed.): *The Affective Turn*, Durham: DukeUniversityPress, Edición Kindle, 2007, pp. 34-37) haciendo que "la perspectiva de los afectos, nos fuerce constantemente a dar cuenta del problema de la relación entre mente y cuerpo con el supuesto de que sus poderes constantemente corresponden de algún modo" (Hardt, *Op.cit.*: pp. 43-44, pp.46-49).

cuestión puntual: las consecuencias políticas de las dificultades de la representación estética de la hibridez tal como son expresadas por las obras de Hershmann y Aráoz. Si la idea misma de representación implica tradicionalmente la puesta en relación de dos instancias distintas, las lecturas artísticas lanzadas hacia el desafío de Haraway muestran caminos capaces de señalar que es la dimensión afectiva con su carga de inmediatez la destinada, no sólo a intervenir activamente en esta cuestión, sino también a exponer sus dificultades.

Evoquemos en primer lugar algunos de los ejes centrales que constituyen la matriz construida por Haraway en su célebre texto. La figuración de la hibridez presentada por su argumento central implica sostener que el "*cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también una criatura de ficción"[4]. Es decir que el *cyborg*, además de superponer la lógica de la máquina y la del organismo, resulta material de ficción y experiencia real, animal y máquina. Implica el ejercicio del placer en la confusión de fronteras[5], pero también responsabilidad en su construcción. Es así una criatura de un mundo post-género donde las identidades resultan siempre contradictorias, parciales, estratégicas[6].

En las primeras páginas de *Manifiesto cyborg* hay una referencia al tono del propio texto que puede impulsar la problematización de mis preguntas hacia algunas de sus consecuencias clave: "Este ensayo es un esfuerzo por construir un mito político irónico fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo"[7]. Esta suerte de declaración de principios sustantivos y retóricos por parte de Haraway contiene la primera de las muchas tensiones que marcan su mirada: mito político, ironía y fidelidad tejen un tríptico que sólo puede ser aprehendido si aceptamos el rol articulador ejercido aquí justamente por la ironía. El argumento de Haraway sobre las instrucciones de lectura de su manifiesto –y, debo insistir, el hecho mismo de que sea un manifiesto definido en tanto irónico– implica entonces reforzar la idea de que la distancia otorgada en este caso por la ironía no es incompatible con la construcción de un mito político eficaz.

Es importante tener en cuenta aquí que, tal como ha sistematizado Daniela Losiggio, el mito político busca renovar el encantamiento embelleciendo así la vida y la política bajo la premisa de su necesidad a la hora de constituir identidad[8]. Esto implica ciertamente enfrentarse a cadenas de simplificaciones, transfiguraciones o naturalizaciones totalizantes del pasado[9] desplegadas a fin de enfrentarse a una

[4] Donna J. Haraway, *Manfestly Haraway,* Minneapolis: Minnesota University Press, 2016, p.5
[5] Haraway, *Op.cit.,* p. 7.
[6] Haraway, *Op.cit.,* p.16.
[7] Haraway, *Op.cit.,* p. 5.
[8] Daniela Losiggio, "Sobre la antinomia mito versus memoria en la teoría política", en: Lucila Svampa, *Ensayos sobre filosofía y política*, Buenos Aires: CLACSO-IIGG, 2017, p. 23.
[9] Losiggio, *Op.cit.,* p. 24

situación peligrosa y de resultados inciertos. Sin embargo, es sustancial recordar también que "los mitos políticos no son teorías sobre la constitución del mundo. No buscan describirlo, sino, para decirlo de algún modo, 'crear' su propio mundo"[10]. Es decir, que aquella simplificación o naturalización es desplegada con vocación performativa y no descriptiva quebrando así la posibilidad de lecturas literales. Por lo tanto, su eficacia no resulta incompatible con esta dimensión irónica introducida por Haraway. Se trata, justamente, de crear irónicamente la contingencia.

Recordemos brevemente aquí que la ironía, al menos en su definicón clásica, es un tropo en el cual el significado superficial y el subyacente de lo que se dice no son los mismos[11]. Entendida como un instrumento heurístico[12], la ironía ayuda a mostrar dos elementos clave de la experiencia: que lo universal es inalcanzable[13] y que los afectos no pueden ser regulados[14]. La ironía devela la presencia de afectos feos, ordinarios, incómodos incapaces de sostener narrativas heroicas totalizantes. En tanto un modo efectivo de desmitologizar a través de una crítica de la razón[15], la ironía no solo conlleva un significado no-literal[16], sino también –en tanto una actitud discursiva[17]–ejerce una perspectiva despegada que ayuda a visualizar la ambigüedad[18], la complejidad y lo interstiscial[19]. Sin embargo, no se trata de evadir el futuro o la responsabilidad[20], sino de refigurarlos bajo una matriz que ayude a visualizar esas tensiones junto a un arco diverso de afectos. Así, el mito político, no sólo logra ser irónico, sino que además puede así colaborar en la exhibición de su propia dimensión afectiva.

Uno de los movimientos más interesantes ejecutados por el texto de Haraway es la disolución que se genera entre la distopía y la utopía: no sólo se trata de un mito irónico, sino que además no se intenta establecer normativa alguna sobre futuros deseables o indeseables. No se augura progreso ni decadencia. Tampoco un tiempo homogéneo o uno abierto a la ruptura. La descripción que se realiza aquí del *cyborg* dista entonces claramente de poder ser asociada a la literatura utópica, pero tampoco es posible interpretarlo como una lectura distópica o meramente catastrofista

[10] Losiggio,*Op.cit.,* p. 24.
[11] Clyde Lee Miller, "Irony in the History of Philosophy", en: *Poetics Today,* vol. 4, No. 3. 1983, p. 467.
[12] Miller, *Op.cit.*, p. 465.
[13] Jacques Poulin, "Irony is not Enough. The limits of the Pragmatist Accommodation of Aesthetics of Human Life", en: *Poetics Today* vol. 14, No.1, 1993, p. 167.
[14] Poulin, *Op.cit.,* p. 168.
[15] Poulin, *Op.cit.*, p. 175.
[16] Linda Hutcheon, "The Complex Functions of Irony", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* vol.16, No.2, Invierno de 1992,p. 220.
[17] David S. Kaufer, "Irony, Interpretive Forme, and the Theory of Meaning", en: *Poetics Today* vol.14, No.3, 1983, p. 454.
[18] Kaufer, *Op.cit.,* p. 463
[19] Hutcheon, *Op.cit.,* p.220.
[20] Hutcheon, *Op.cit*, p. 224.

del futuro. Este rasgo central junto a la dimensión irónica ubica al argumento de Haraway en un espacio conceptual particular. Se trata ciertamente de un atributo propio de gran parte de la ciencia ficción feminista –baste recordar los textos de Ursula K. Le Guin y de Joanna Russ– pero que adquiere aquí sus características más revulsivas por exhibirse por fuera de las filosofías de la historia ilustradas sostenidas en algún tipo de augurio sobre el futuro. Ese gesto marcado por la dimensión irónica del texto implica también una perspectiva sobre la temporalidad[21]: si bien no hay progreso ni catastrofe en el horizonte, la dimensión irónica permite construir un mito político capaz de, no sólo ejercer, sino además reconocer su dimensión afectiva como parte de una acción pensada al margen de las teleologías.

La operación irónica de las palabras de Haraway con su impacto sobre el modo de entender la subjetividad y la temporalidad implica sin dudas una subversión de los mitos de origen de los que resultan tan afectos las narrativas históricas. Tal como señala ella misma, en la lucha por el lenguaje y por la comunicación perfectas[22], los cuerpos son mapas de poder e identidad[23] capaces de refigurar sus propia identidad. En sus palabras: "El *cyborg* es un tipo de un yo personal desamblado, re-ensamblado, colectivo y posmoderno. Este es el yo que el feminismo debe codificar"[24]. Se trata de fronteras permeables entre lo público y lo privado, pero también de un punto de partida para lo colectivo en términos de afectos encargados de motorizar la dimensión mítica de sí mismo. Recordemos que Haraway señala: "amor y rabia son los afectos, son mi relación afectiva para estar en el mundo en este tiempo/espacio deformado en el que nos encontramos ahora, este grueso y fibroso ahora"[25]. El *cyborg* es entonces colectivo gracias al despliegue de la dimensión afectiva en el presente permitiendo la conexión con el afuera y generando subjetividades más allá de lo meramente individual. Es decir que los afectos son aquello que nos ubica en el presente habilitando la acción. Haraway agrega aquí un párrafo clave que, de alguna manera, conformará el eje de sus preocupaciones posteriores: "No hay devenir, sólo hay devenir con"[26]. Se trata justamente de lo que más tarde llamará el "encuentro"[27] entre lo animal y lo humano, la ciencia y la filosofía, lo micro y lo macro abierto a refigurar la intersubjetividad en el marco de la hibridez de la subjetividad. Ese accionar habilitado en el presente por la dimensión afectiva y constitutivo además de un mito político irónico necesita, ya no de un sujeto homogéneo, racional y previsible,

[21] Para un análisis detallado de la relación entre afecto, tecnología, narrativa y temporalidad en las artes visuales, veáse: Panagiota (Betty) Nigianni, "Historical time in Tony Oursler's media arts", en: *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 14, No. 2, 2015, 132–145.
[22] Haraway, *Op.cit.*,p. 57.
[23] Haraway *Op.cit.*,p. 65.
[24] Haraway *Op.cit.*,p.33.
[25] Haraway *Op.cit.*,p. 207.
[26] Haraway *Op.cit.,* p.221.
[27] Haraway *Op.cit.*,p.207.

sino de otras subjetividades con las que se enlaza haciendo uso de los afectos. Ahora bien, cuestionar aquí la pureza –de la naturaleza, de la tecnología, de lo femenino, de lo masculino, de lo racional, de lo afectivo– implica entonces el despliegue necesario de un mito político irónico capaz de sacar de la dimensión afectiva que ancla en el presente el punto de partida para la intersubjetividad.

La narrativa de Hershman

Es teniendo en cuenta este espectro de cuestiones introducidas por Haraway en la década del '80 que Hershmann presenta su video-instalación *Seducción de un cyborg* ejecutando un gesto que implica su propio despliegue del *cyborg art* inciado en la década del '60 por figuras emblemáticas como H.R. Giger[28]. Lo que me interesa argumentar aquí no es meramente el modo –harto evidente– en que la artista se inspira en el texto de Haraway, sino el camino que elige para transformarlo en imagen. Un recorrido que, como veremos a continuación, implica optar por una clara estructura narrativa, pero también por otorgar un valor central a una dimensión afectiva señalada, pero no desplegada de manera específica, en el manifiesto de Haraway.

Recordemos que la video-instalación de Hershmann–que se encuentra entre las más conocidas dentro del género– es un relato de estructura clásica a color centrado en la transformación de una mujer blanca en *cyborg* gracias la manipulación técnica de un operador masculino también blanco: se trata de relatar la experiencia de una mujer ciega sometida a una operación que le permitirá ver a través de una interfaz *on-line*. Claro que el éxito de la operación la tornará dependiente de la tecnología al punto de quebrarse en llanto. El relato de lo que sucede es sostenido por una voz femenina en *off* que se ocupa de contar en detalle la secuencia de hechos rescatando el punto de vista de la propia "víctima de la naturaleza". Se dice que no hay dolor, pero sí esperanza, inocencia, pasión, placer. Cuando el relato se silencia se escuchan acordes de música *pop*, el canto de pájaros, ruidos, el tecleo de la computadora, alternando así entre el acompañamiento literal a los sucesos y la introducción de la distancia irónica a través de las citas musicales. Tras el impacto liberador del contacto con las primeras imágenes habilitadas por la tecnología, la protagonista es enfrentada a secuencias documentales que expresan el bien y el mal, la fealdad y la belleza, la oscuridad y la luz del mundo. En la superposición de visiones –¿reales, ficcionales?– toma contacto por primera vez con la visión del planeta Tierra, bailes

[28] En relación con esos momentos fundacionales del *cyborg art* en tanto refiguración de la muerte, el género y la etnia, véase Elizabeth Borst, "Cyborg Art' as a Critical Sphere of Inquiry into Increasing Corporeal Human-Technology Merger At the Interface", en: *At the Interface / Probing the Boundaries,* vol. 85, 2012, pp. 283-308.

tradicionales africanos, la lluvia. La adicción se torna inevitable, su salud se resiente, su cuerpo "se transforma en un campo de batalla", pero es incapaz de parar. El horror ante la visión de las catátrofes humanas queda expresado en una gran lágrima que cubre la casi totalidad de la pantalla. El dolor se torna así insostenible y sus ojos dejan de parecer humanos. Deja además de poder escuchar. Hasta que la pantalla funde a negro alertando sobre lo peor.

Tal como señala en su reconstrucción de la obra de Hershman Hernán Borisonik: "El acceso al universo de lo visual y la megamediatización de la relación con el mundo terminan ocasionando que la libertad que le dieran sus nuevas capacidades técnicas se convierta en una nueva cárcel, lo que pone en cuestión varias máximas del sentido común contemporáneo y, más en general, algunos de los postulados centrales de la Modernidad"[29]. Recordemos además que en la secuencia construida por Hershmann la visión como conjuro de la ceguera se logra a través de la conexión del cerebro de la protagonista a una computadora, pero también gracias al tacto. La *cyborg* encuentra placer en su nuevo sentido y se somete a la seducción de la tecnología al tocar sostenidamente la pantalla de donde emanan las imágenes a lo largo de casi toda la secuencia. Es esa dimension háptica de su transformación en *cyborg* donde tacto y visión se aúnan, la encargada de poner en funcionamiento sus estados de ánimo ante lo que ve más allá de voluntad. Es que en la presentación de Hershmann las lágrimas de la protagonista resultan centrales hasta el punto de que es una lágrima gigantesca y brillante la que augura el final. La tecnología –que es aquí sustancialmente una prótesis –invade el cuerpo e impone la adicción mortal.

Así, al desplegar la dimensión afectiva presente en el manifiesto de Haraway, Hershmann altera la idea tradicional de agencia: es el agente racional masculino el encargado de habilitar la capacidad de ver de la mujer, pero con el despliegue del relato es ella quien toma la acción en sus manos gracias a la ejecución de una dimensión afectiva presentada en términos de tactilidad al transformar su subjetividad ante el contacto visual con el mundo. Se instituye allí entonces una concepción muy particular del mito político irónico propuesto por Haraway. Lo afectivo, central en esta representación, ancla el presente a través de un acto de seducción ejercido mediante la tecnología manejada por el hombre hacia la mujer ciega, pero a la vez lo torna en un acercamiento a lo real que deviene intolerable para la protagonista.

Más que el mundo post-género augurado por Haraway, Hershmann se centra entonces en la dinámica afectiva de la construcción del *cyborg* en términos de seducción. En su caso es a través de la tactilidad que el sufrimiento inicial de la protagonista –lágrimas en primer plano, constante contacto táctil con la pantalla– deviene una

[29] Hernán Borisonik, "Seduction of a Cyborg", en: Revista *Otra Parte,* 8 de septiembre de 2016, http://revistaotraparte.com/semanal/arte/seduction-of-a-cyborg/

subjetividad transformada[30]: ejecuta ciertamente un acto, pero no del modo lineal asociado a la agencia que se establece como un polo opuesto a la víctima, sino bajo el prisma de una tensión indefinida cercana a la melancolía a la que ha sido vinculado el *cyborg* por su incompletitud y desarraigo[31]. Es justamente una suerte de acto de seducción por vía de la tactilidad el que abre la redefinición de la hibridez entre los dos personajes que guían la trama, pero una hibridez que culmina con la muerte.

Es que la tactilidad refiere justamente a un arco afectivo capaz de sacar a la luz más de una ambigüedad. "Tocar –señala Sedgwick– es siempre ser alcanzado, acariciar, elevar, conectar, envolver, y también entender a otras personas o fuerzas naturales en tanto involucradas en el mismo proceso"[32]. Efectivamente, en el marco de un giro afectivo que ha discutido el modo en que la presencia de los afectos en tanto capacidad de afectar y ser afectado implica una disolución de la distinción entre un polo activo y otro pasivo –el sufrimiento no implica ya pasividad; el trauma no resulta ya en el exclusivo ensimismamiento del *ego*– el tacto condensa el cuestionamiento a estos límites, clave además a la hora de indagar sobre las estrategias para activar instancias de seducción como las ejecutadas y sufridas por la *cyborg* de Hershamnn.

Es en esta presentación de Sedgwick donde seguramente se encuentra la descripción más acabada de las paradojas que genera el sentido del tacto a la hora de dar cuenta de la subjetividad –y su supuesto de la oposición entre las dimensiones interna y externa-: es envolver y envolverse, elevar y elevarse, alcanzar y dejarse alcanzar. El tacto refiere justamente a la inmediatez[33], a la pretensión de una experiencia radical desligada de proyecciones conceptuales, pero al mismo tiempo evoca la metáfora de la conexión intermitente, fugaz, precaria que se constituye en un marco ideal a la hora de discutir qué tipo de agencia/resistencia puede presentarse bajo las premisas que enmarcan las nuevas tradiciones del feminismo, nómades y estratégicas a la vez. El tacto resulta también el punto de partida para el despliegue de todos los demás sentidos[34] con los que se encuentra estrechamente relacionado, muy particularmente en el caso de la vista: el tacto es, después de todo, la prótesis de la ceguera[35]como la que afecta a la protagonista del video de Hershmann. El tacto resulta justamente aquello que deja en evidencia el ser como sujeto expuesto. Es este aspecto del tocar el que justamente nos interesa destacar aquí: se trata en definitiva de una estrategia

[30] Es importante recordar aquí que Margaret E. Toye ha insistido en la dimensión ética de la idea de cyborg de Haraway a partir del rol central cumplido por el tacto en la dinámica de esa figura del límite asociada a lo monstruoso. Para un despliegue de ese argumento, véase: Margaret E. Toye, "Donna Haraway's Cyborg Touching (Up/On) Luce Irigaray's Ethics and the Interval Between: Poethics as Embodied Writing", en: *Hypatia* vol. 27, no. 1. Invierno de 2012.

[31] Fernando Broncano, *La melancolía del ciborg*, Barcelona: Herder, 2009, p.23.

[32] Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press, 2003: p. 14.

[33] Mark Paterson, *The Senses of Touch*, Oxford/Nueva York: Berg, 2007,p. 2.

[34] Jacques Derrida, *El tocar, Jean-Luc Nancy,* Buenos Aires: Amorrortu, 2011,p.48.

[35] Paterson, *Op.cit.,* pp.46-47.

que recupera las dos caras de la dimensión afectiva –afectar y dejarse afectar– al tiempo que recupera su dinamismo. La tactilidad no es así mera sensación[36], sino que funda una relación continua entre lo interno y lo externo, entre el yo y el otro, o entre el pasado y el futuro, la máquina y lo humano, la utopía y la distopía.

El espacio háptico[37] implica así una tactilidad material que es experimentada a través del cuerpo compensando la ceguera de la protagonista: se trata de poner en funcionamiento mediadores sensoriales[38] capaces de ampliar la subjetividad transformándola a través de una prótesis que deviene arma mortal. Así, la figuración de la supervivencia de la víctima –sobrevivir a la ceguera, al operador y a la tecnología– presentada en la secuencia de Hershmann se sostiene en una narrativa que exhibe el rol de la dimensión afectiva a la hora de cuestionar la dicotomía entre lo pasivo y lo activo, que es también la que divide lo supuestamente masculino de lo supuestamente femenino, pero ambos protagonistas –víctima y victimario– jamás entran en contacto directo.

Una de las caracterísitas más relevantes del mundo *cyborg* resulta de su capacidad para mostrar lo contrafáctico: deja en claro de manera perturbadora que las cosas podrían ser de muchas otras maneras: híbridas, sí, pero con la posibilidad de una hibridez capaz de generar lo inimaginable, sea la belleza o la fealdad, la bondad o el mal. Hershmann señaló alguna vez: "Durante las últimas tres décadas, he estado fascinada por la construcción de la identidad y por el modo en que esto afecta la cultura: la relación simbólica entre lo real y lo virtual, y como la identidad reacciona y cambia cuando es procesada a través de un tiempo manipulado"[39]. Esta referencia a la temporalidad manipulada –tocada, afectada, seducida– es la que se torna visible en su video de 1994. Pero es la puesta en juego de la ironía señalada por Haraway –tal vez diluída pero aún presente en la secuencia– la que saca a esa dimensión afectiva del mero presente, sin por ello volverla distópica ni utópica, aún cuando el final del relato augure una catástrofe. La seducción ejecutada por la tactilidad es la encargada de poner en jaque cualquier idea de pureza identitaria, pero también de abrir la posibilidad de múltiples futuros. Se trata de una seducción donde el placer, en su fugacidad pero también en su insistencia en la continuidad, redefine la subjetividad y la temporalidad a la vez.

Resulta casi inevitable conectar estas imágenes de Hershmann atravesadas por la eficacia de la seducción con el concepto de "resistencia extática" desplegado años

[36] Paterson, *Op.cit.,* p.154.
[37] Tracey Bowen, "The Cyborg Subject Position: Exploring a reconfigured sense of body and language when mailing art in the cyborg realm", en: *Canadian Review of Art and Education,*s.f., p. 45.
[38] Bowen, *Op.cit.*, p.47.
[39] Lynn Hershman, "The Raw Data Diet, All-Consuming Bodies, and the Shape of Things to Come", en: *Leonardo*, vol. 38, No. 3, 2005, pp. 208-212.

más tarde por la también artista Emily Roysdon[40]: "hay placer en el dominio de la resistencia (…). La experimentación es, de hecho, una forma de resistencia donde lo táctil es clave"[41]. Allí, ese placer derivado de la dimensión afectiva a través de una seducción que no pierde de vista la ironía en la ejecución de la resistencia como objeción a la pureza del opresor, se exhibe, tal vez paradójicamente a través de un relato clásico sostenido en la voz en *off*. El mito tecnohumano constituido por esta relación de seducción mutua sostenida en la dimensión afectiva de la tactilidad conlleva placer –éxtasis, sin dudas– como expresión de esa ambigüedad traída por la hibridez.

Ahora bien, esta narrativa encargada de desplegar la dimensión afectiva de la representación del *cyborg* –sostenida en el placer, la seducción y la tactilidad como modos de cuestionar la pureza– decide ser ejecutada en un marco que sostiene la ironía como modo de tomar distancia de la mera literalidad. Veremos justamente en el próximo apartado que la propuesta del artista argentino Nicanor Aráoz excede estas matrices llevando la mirada de Haraway del terreno de la ironía al del grotesco.

Aráoz: animalidad y grotesco

Tal como señalé más arriba, en 2016 la obra de Hershman fue expuesta en Buenos Aires como parte de una muestra colectiva de la Galería Barro que, utilizando el título de su conocida video instalación, expuso una serie de obras enmarcadas dentro de la inspiración generada por el dialogo con Haraway. Es allí donde el artista argentino Nicanor Aráoz opta por presentar una escultura llamada *Sin título* destinada a radicalizar elementos de la idea de *cyborg*, muy particularmente en lo relativo al rol revulsivo de las tensiones que involucran a la humanidad con la animalidad y a la materialidad con la inmaterialidad. Suspendida desde el altísimo techo de la galería la pieza de Aráoz realizada en espuma de poliuretano y neón muestra un cuerpo informe decapitado colgado de los pies y con un brazo recogido sobre el pecho. Se trata de una forma vagamente humana de color verde flúo atravesada por luces que hacen las veces de estacas. Es esa luz producida por los tubos la encargada de

[40] La obra interdisciplinaria de Royson –fundadora de la revista de arte *queer* y feminsta *LTTR*– se ha centrado, entre otras cuestiones, en la idea de "resistencia extática" que, en en sus palabras, "explora los límites de la representación y la legibilidad, los límites de lo inteligible, y las estrategias que socavan oposiciones hegemónicas. Inicia un diálogo en torno al placer en el ámbito de la resistencia, sexualizando estructuras modernas para centralizar la inestabilidad y la plasticidad de la vida, del vivir y del ego. Indaga en la espera y en la temporalidad del cambio. Ecstatic Resistance busca pensar todo lo impensable e indescriptible en un orden mundial eurocéntrico y falocéntrico". Veáse: Maria Walsh, "Emily Roysdon. I am a Helicopter, Camera, Queen" en: *Art Monthly,* Londres, Julio-Agosto de 2012.

[41] Emily Royson, *Ecstatic Resistance*, X Initiative New York, Invierno de 2009, p.2.

generar parte de la materialidad de la obra: es, efectivamente, un cuerpo material, pero también uno generado por efectos de ondas lumínicas. *Sin título* –ni cabeza, ni miembros, ni forma humana, se podría agregar– representa un cuerpo sin simetría y, por lo tanto, sin centro, sin anclaje, sin aspiración de relato. En el análisis de esta obra se han señalado referencias diversas: desde la mitología grecolatina hasta el manga japonés, pasando por prácticas sadomasoquistas[42]. Sin embargo, lo que me interesa señalar en estas líneas tiene que ver con algunas cuestiones puntuales que, al enlazarse, generan un sentido más que particular en relación con la idea de *cyborg*: la dimensión grotesca –y no ya irónica– de la obra, el cuestionamiento de la pura materialidad y la apelación a una dimensión de la propuesta de Haraway ausente en las imágenes de Herschman: la animalidad.

Centrémonos brevemente en esta última cuestión. Resulta casi inevitable pensar en la forma filohumana presentada por Aráoz en términos de un tumor humanizado: una deformidad en actividad destinada a invadir un espacio –el nuestro– que se pretende puro y encapsuladamente humano. El ruido que genera su visión amenazante y desfigurada –con respecto a nuestra propia figura pretendidamente sana y equilibrada– nos acerca ciertamente a su animalidad en tanto descripción posible de esa alteridad.

En los términos en que esta cuestión fue presentada por Gabriel Giorgi en un texto que ya es canónico: "la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología"[43] trazando distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar[44]. Si lo animal expresa la línea de la desfiguración[45], de lo impensado, el tumor es aquello que además evitamos tocar. En tanto amenza material e interior resulta imposible caracterizarlo ya como mero espectro. La luz enceguededora de los tubos y su color brillante y orgullosamente artificial lo ubican ciertamente en un espacio onírico pero que es además determinantemente material.

Pero Nicanor Aráoz da un paso más allá: su escultura, no sólo trata de un tumor humano cuya animalidad resulta difícil transformar en otredad, sino que además se ocupa de cuestionar los límites entre lo material y lo inmaterial: la luz de los tubos incorporados la figura central evocadora de la naturaleza en sus múltiples y ambigüas formas incorpora la tecnología para generar un *cyborg* que se constituye como tal gracias a ondas inmateriales impresas sobre el poliuretano: lo inmaterial

[42] Florencia Cherñajovsky, Seduction of a Cyborg, Galería Barro, Catálogo: http://www.barro.cc/images/Document/32/doc_es/original/barro-cat-cyborg-b-web.pdf

[43] Giorgi, Gabriel, *Formas comunes,* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, p.15.

[44] Giorgi, *Op.cit.*, p.15.

[45] Giorgi, *Op.cit.*, p. 33.

pasa a estar aquí inevitable y fatalmente anudado a una dimensión material que, en sus destellos flúo, deviene también luz. En la imágen propuesta por Aráoz ese nudo es literal –luz y materia conforman un anudamiento caótico, irregular pero irremediable–, pero también metafórico: la luz conforma la materia y la materia se torna volátil y abstracta gracias a esos tubos incandescentes que la atraviesan. Sin embargo, no se trata aquí de desplegar un alegato a favor de la disolución de lo material, sino por el contrario de la necesidad de otorgarle un estatuto que cuestione la fijeza de la distinción. Y es allí donde podemos identificar la segunda innovación de Aráoz llevando más allá la lógica de la hibridez del *cyborg*.

Recordemos en este sentido que, en el marco de la tradición que ha sido llamada "feminismo cuántico", focalizada en objetar el abismo entre una dimensión ontológica y una epistemológica, Katherine Barad ha cuestionado la lógica representacional[46] en términos de la mera relación lineal entre lo discursivo y lo material. Lo material –y no ya lo biológico– deja acá de ser algo meramente dado para transformarse en un factor activo anudado estrechamente a lo discursivo o inmaterial. Este anudameinto implica pensar lo social y lo natural juntos[47] y reconocer que las fuerzas que marcan lo corporal no son sólo humanas[48]. Supone además cambiar el modo en que se visualiza la relación entre las prácticas discursivas y el mundo material[49] introduciendo la idea de "rematerialización"[50] como modo de dar cuenta de ese circuito.

Este anundamiento torna imposible –como en la escultura de Aráoz– identificar la dimensión donde se origina la acción. Así como en el video de Hershman resultaba claro que en el inicio del relato el impulso de la acción corría por parte de la figura masculina que encarna a la tecnología pura, en el cuerpo filohumano de Aráoz deviene ya imposible identificar el origen de la agencia. Pero no porque se haya disuelto la idea misma de agencia sino porque consigue reflejar aquí los efectos de aquel anudamiento donde la melancolía de la pureza imposible logra convocar a la imaginación[51].

---

[46] Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding ofHow Matter Comes to Matter", en: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, p.810.

[47] Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning,* Durham: Duke University Press, 2007, p. 30.

[48] Karen Barad, *Op.cit.,* 2007, p. 34.

[49] Entiendo que esta tradición filosófica vinculada a la teoría de género se encuentra en dialogo con la obra de una serie importante de artistas contemporaneos. Baste, por ejemplo, recordar el tratamiento de la basura bajo el marco de las tensiones material/inmaterial, humano/inhumano realizado por la artista Mierle Laderman Ukeles bajo el título *Sanitation* (http://www.queensmuseum.org/2016/04/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art).

[50] Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning,* Durham: Duke University Press, 2007, p.35.

[51] Broncano, *Op.cit.,* p.329.

Justamente, en términos de Barad, la agencia –que deja ya de ser mero atributo– pasa a definirse en tanto serie de continuas refiguraciones del mundo[52] como historias por realizar[53]. Así, las formas de agencia humanas, no humanas y *cyborgians*[54] resultan cambios en los aparatos de producción corporal que implican prácticas discursivas que no son necesariamente humanas, sino aquellas reconfiguraciones materiales del mundo. Si la separación de la epistemología de la ontología es una "reverberancia de una metafísica que asume una diferencia inherente entre lo humano y lo no humano, entre sujeto y objeto, cuerpo y mente, material y discurso, la ontoepistemología –el estudio de las prácticas de conocer en el ser– resulta probablemente un mejor modo de pensar"[55], la escultura de Aráoz encarna este modo de diluir los límites estables entre ontología y epistemología a través de una dimensión afectiva entendida en todas sus consecuencias.

Ahora bien, ¿puede entenderse la obra de Aráoz en términos de ironía? ¿O su retórica, sostenida en la asimetría y el uso desconcertante del color, refiere a otra lógica? Entiendo que el lenguaje elegido por el artista argentino remite a una dimensión grotesca de la presentación del *cyborg* que extiende la concepción de sí mismo en tanto mito político hacia otros términos. Ya en su análisis de la obra de Julia Bardsley, Laura Bissell[56] había señalado la dimensión grotesca contenida en la lógica híbrida del *cyborg* en tanto explicitación del montaje complejo. Sin embargo, entiendo que Aráoz va más allá de la mera enunciación de esta cuestión al enlazar este rasgo estético con cuestiones vinculadas al mito político tal y como fueron refiguradas por Haraway.

Recordemos que según la clásica definición de Harold Bloom el modo de lo grotesco es, centralmente, la perplejidad[57], un arco afectivo –sorpresa, incomidad, extrañeza– a la que apela sin dudas la escultura de Aráoz. Es que el grotesto implica también un enfrentamiento violento de opuestos, una confusión de elementos heterogéneos, una serie de incompatibilidades encarnados frontalmente por nuesta escultura.

Es notable además recordar que la idea de grotesco nace durante el Renacimiento para dar cuenta de un nuevo tipo de arte decorativo destinado a incorporar elementos humanos, florales y animales[58]poniendo en juego la distinción de sentido común entre un arte figurativo ubicado en el centro y el ornamental en los márgenes. Har-

[52] Barad, *Op.cit.*,2007, p. 18.
[53] Broncano, *Op.cit.,* p.327.
[54] Barad, *Op.cit.,* 2007, p. 20.
[55] Barad, *Op.cit.,* 2003, p.29.
[56] Laura Bissell, "The female cyborg as grotesque in performance", *International Journal of Performance Arts & Digital Media,* Volumen 9, Número, 2, 2013.
[57] Harold Bloom, *The Grotesque,* Nueva York:Bloom's Literary Themes, 2009, p.xv.
[58] Geoffrey Galt Harphan, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora: The Davies Group Publishers, 2007, p.27.

pham sostiene además que lo más rico de lo grotesco deriva precisamente de esta confusión entre margen y centro, o entre un arte que representa el mundo como es convencionalmente percibido y el mundo como es imaginado en sueños, fantasías o mitos. "Lo grotesco es por naturaleza entremezclado, irresuelto, e impuro y representarlo como entidades fijas anula estas características", señala Connelly[59]: así, lo importante no es cómo lucen o lo que representan las figuras, sino lo que hacen y la relación que generan entre la imagen y el observador. El grotesco, justamente, trabaja rompiendo fronteras: "es una figura de la hibridez, del flujo, que cuestiona las convenciones establecidas y desafía la relación entre los individuos y su entorno"[60].

De hecho, tal como señala Connelly, la relación entre el grotesco y la feminidad ha resultado central a lo largo de la historia del arte. Las figuras ornamentales grotescas del Barroco son predominantemente femeninas: representaciones de harpías, esfínges, sirenas (con colas de pez o vegetales) y monstruos femeninos exhibidos frontalmente con piernas de cabra abiertas. La feminidad del grotesco también implicó desde sus inicios el despliegue de reflexiones sobre la relación entre arte y naturaleza: la fusión de naturaleza y el artificio en las composiciones híbridas del grotesco –presentes en la obra de Aráoz en términos de cuerpo y técnica– explicita de manera más frontal que la ironía que el mito político contingente que encarna. Esa frontalidad –donde la construcción del sentido no se encuentra ya a nivel del metalenguaje o de ciertos desplazamientos, sino de la pura superposición tensionada, remite entonces a otro modo de entender nuestro problema. Se trata de un *cyborg* que, contrariamente al presentado por Hershamn, deja ya de expresar a la tecnología como mera prótesis, para entender lo virtual en tanto parte de lo material y así revisitar de manera aún más radical ideas políticas como la de resistencia[61].

El cuerpo del *cyborg* de Aráoz –suspendido a la vista de todos en su tumoridad filohumana y donde lo material constituye lo material y viceversa– es entonces, en su suma de superposiciones impuras e irresueltas, más que irónico, grotesco. Pero, ¿cuáles son las consecuencias de pensar la representación estética del *cyborg* como mito político en estos términos?, ¿cuáles los de refigurar la relación entre carne filohumana y técnica bajo esta matriz donde, como un rasgo más del grotesco, resulta imposible distinguir entre el ornamento y el centro?

[59] Frances Connelly, *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p.72.
[60] Connelly, *Op.cit.,* p.127.
[61] Gardfield Benjamin ha analizado extensamente el modo en que se produce este desplazamiento de la tecnología como prótesis hacia la concepción de lo posthumano en tanto una relación recíproca entre lo tecnológico y lo humano. Véase al respecto: Garfield Benjamin, *The Cyborg Subject. Reality Consciousness Parallax*, Londres: Palgrave, 2016, p. 3 y ss.

Mitos recargados

"Mi avidez de agonías me ha hecho morir tantas veces que me parece indecente abusar aún de un cadáver del que ya nada puedo sacar" se tituló la instalación performática presentada por Nicanor Aráoz en 2012. Cuatro años más tarde ese cadáver sostenido en la posibilidad irónica de su repetición *ad-infinitum* devino casi inevitablemente un *cyborg* que nos acerca a la muerte, pero también a un nacimiento deforme. Surge entonces en *Sin título* una presentación innovadora del mito político del *cyborg* sostenida en el grotesco, es decir, en la perplejidad, la impureza y la colisión como aspectos de una matriz capaz de generar una figura constituyente de lo político en tanto instancia de acción colectiva. El despliegue de los bordes difusos entre humanidad y animalidad argumentados por Haraway son llevados por Aráoz hacia una presentación estética donde la amenaza de la hibridez resulta más interna que externa: se trata de un tumor que puede ser confundido con una pesadilla, pero cuyo origen humano exhibe una animalidad pretendidamente silenciada. Si la ironía alegada en el manifiesto de Haraway y la dimensión afectiva del *cyborg* como modo de su potencia tan eficazmente expuesta por Hershman dejaban en evidencia que el mito político no necesariamente esencializa, la escultura de Aráoz exhibe la manera en que, además, la colisión entre lo material y lo inmaterial otorga a la dimensión afectiva del mito aquí refigurado un nuevo estatuto: el rol de los afectos en la obra de arte no se limita ya a una cuestión expresiva –como puede ser descripta la obra de Hershman marcada por el rol de la tactilidad, las lágrimas y el terror–, sino que constituye su papel más allá de la mera representación como algo radicalmente distinto a lo puramente material. No hay ya un afuera de la obra de arte, como no lo hay de lo humano ni de lo animal. Tampoco un rol predeterminado para materia y onda, o para discurso y objeto. Lo que la atención a la dimensión afectiva en toda su radicalidad deja en evidencia aquí es, justamente, la fluctuación de la distinción entre agencia y pasividad. Si el afecto implica, justamente, afectar y ser afectado en simultáneo, la relación entre luz y materia de la escultura del artista argentino se transforma en una metáfora distintiva.

La dimensión grotesca esencialmente desjerarquizadora se condensa aquí en una obra que, al estilo de la filosofía de Barad, más que diluir la distinción entre lo material y lo inmaterial, exhibe la permeabilidad de sus límites como modo de expresar su mutua constitución; donde, además, centro y ornamento se tornan indistinguibles. Liberada de cualquier patrón narrativo al estilo del sostenido por Hershamnn, la imagen de Aráoz termina por afirmar un elemento central de la propuesta de Haraway: su rechazo a ser definida en términos de utopía o de distopía.

Como en la "resistencia extática" de Emily Roysdon hay también aquí placer, pero uno sostenido primordialmente en el uso de la superposición entre realidad y

ficción en tanto punto de partida hacia el anudamiento con lo otro que lo es también con los otros. Si el *cyborg* como mito habilita la dimensión contrafática es porque los afectos así presentados exceden el mero presente para ayudar a imaginar otro y otros de manera tal que se rebase ese presente.

Es que tal como señala Pitts-Taylor[62] la instancia de corporización compartida originada en la exhibición del dolor como algo que nos enlaza contiene la tensión entre lo común y lo que nos diferencia del otro: es el pedido o la recepción de la empatía como consuelo, pero también como posible enfrentamiento generador de soledad; utopía y distopía superpuestas sin remedio. Si, en los términos de Haraway expuestos más arriba, el afecto es lo que ancla en el presente y en la representación visual de Hershman esto se explicita a través de la dimension háptica, mediante su ejercicio de una retórica grotesca Aráoz hace exceder esa matriz afectiva hacia la multitud de temporalidades que pueden converger en solapamientos de tiempo y materia. Los afectos entonces no sólo anclan en el presente como alega Hershman a través de la exposición del tacto, sino que además son capaces de refigurar la temporalidad.

Se trata, claro, de introducir al *cyborg* en tanto un mito politíco grotesco: tan contingente como el irónico, pero –marcado por la superposición radical en términos de temporalidades y jerarquías estéticas– aún más movilizador. No hay aquí tampoco pretensiones teleológicas, pero la radical incomodidad de la obra de Aráoz capaz de cuestionar la idea clásica de representación al objetar los límites estables entre lo material y lo inmaterial genera una dinámica propia para un mito contingente pero sumamente poderoso a la hora de producir contrafácticos. El mito justamente, tal como se señaló más arriba, no intenta describir el mundo, sino crearlo. Y es en ese sentido que el camino elegido por Aráoz al plantar su escultura en la galería Barro implica la disolución final de una serie de mitos establecidos, pero también la generación de otro más que eficaz. Si Haraway proponía un mito político irónico era porque, tratándose el mito de una "articulación con un espacio de experiencias con el que se afirma cierta comunidad"[63]orientado hacia la constitución de la identidad, su proyecto estaba destinado a combatir la idea misma de identidad como permanencia. ¿Hay allí una derrota como en la imagen final de Hershman? La respuesta parece haber llegado dos décadas más tarde: el mito resignificado por Aráoz logra finalmente desplegar la agencia en tanto, de acuerdo a los términos de Barad, continúa con la refiguración del mundo. Y es allí donde se torna evidente que el análisis de los afectos en la esfera del arte, lejos de referir a la mera expresión de la emocionalidad de ciertas piezas, implica sacar a la luz cuestiones donde la estética despliega

[62] Victoria Pitts-Taylor, *The Brain's Body,* Durham: Duke University Press, 2016, p.93

[63] Nora Rabotnikoff, "Mito político y memorias de la política" en: María Inés Mudrovcic, *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria,* Buenos Aires: Prometeo, 2009, p.108.

de manera frontal todas sus consecuencias políticas habilitando un rol crítico ahora reformulado.

Las imágenes de Evita y la soberbia en la política Argentina reciente (2007-2015): Una revisita de la "estetización de la política" desde una perspectiva de género[1]

Daniela Losiggio
CONICET
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Universidad de Buenos Aires

Introducción

De modo extendido, la estetización política es comprendida aún hoy como manipulación de la voluntad de las masas a través de la reificación de imágenes del líder y la movilización de afectos colectivos. La relación entre estetización y política en Argentina remite de modo inapelable, tanto en la teoría como en los medios masivos, a la propaganda peronista. Después del golpe de Estado de 1955, denominado "Revolución Libertadora", la estetización sirvió de fundamento para igualar peronismo y fascismo. Este antecedente, sumado al descrédito público que recayó sobre el justicialismo tras la administración de gobierno en los '90, impulsó nuevas estrategias de comunicación visual en el peronismo reciente. Mientras que el gobierno de Néstor Kirchner (NK) (2003-2007) se abstuvo de las estrategias de propaganda y los

[1] Una primera versión de este investigación fue publicada bajo el título "Enojo y soberbia en la propaganda peronista reciente (2007-2015). Un análisis desde la teoría de la estetización y el giro afectivo", *Crítica Contemporánea* nro7, 2018, pp. 95-128.

símbolos clásicos del justicialismo, el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (CFK) (2007-2015), esposa y sucesora de NK en la presidencia, los reintrodujo, inscribiendo a su gobierno dentro de la tradición justicialista. Por su parte, CFK no optó por la estrategia cincuentista de reificación de imágenes propias sino mediante una mediación: fomentó el culto a la figura de Eva Duarte de Perón, con quien no dejó de identificarse. Aquí proponemos que esta identificación se asoció al *enojo* de Evita con la "oligarquía". Como veremos, este enojo está ligado a una división de roles basada en el género. Por esta vía interpretativa, la presunta *soberbia*, de la que CFK fue acusada por los medios de comunicación opositores y la clase política adversaria en el período (2011-2015), cobra mayor sentido: se relacionaría con un exceso (una *hybris*) que vuelve a ese enojo una transgresión. Se trata de un enojo al que no le sigue, como en el caso de Evita, una renuncia, una autolimitación, una muestra de fragilidad, sino que se trata de una reafirmación del lugar "impropio" de poder.

En el presente trabajo, aspiramos a establecer el carácter específico de la estetización peronista reciente. A estos fines será necesario, primero, determinar de qué se trata la existencia actual de las apariencias (políticas), despejando de esa conceptualización una perspectiva moralizante: nos abocaremos, en este sentido, a una genealogía de la estetización. En segundo lugar, procuraremos analizar la reificación de imágenes dentro del peronismo, destacando la relación de Evita con la afectividad del movimiento. En este marco, en tercer lugar, buscaremos –desde una perspectiva teórica feminista– analizar la introducción de la figura de Eva Perón en la primera presidencia de CFK.

1. Teorías de la estetización de la política

En la tradición de la crítica a la estetización y la propaganda política, el texto de remisión fundamental es el ensayo de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936). Se sostiene a partir de él que, en la Modernidad, la lógica aurática sobrevive como un parásito en el culto a la mercancía y a las piezas de arte. Estas exigen una contemplación fascinada por parte de las masas, un tipo de disposición que el fascismo supo aprovechar.[2]Así comprendida, entonces, en su aplicación política, la estetización tiene por fin la manipulación de la voluntad de

[2] Véase Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit", en *Gesammelte Schriften* I, 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991; SusanSontag, "Fascinante fascismo", en: *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona: Edhasa, 1987.

las masas, mediante la movilización de pasiones colectivas destructivas, de imágenes fascinantes y de creencias mágicas.

Tras la caída de los totalitarismos, varios autores de cuño marxista se inclinaron a creer que la fuerza vencedora de la Segunda Guerra mundial fue la estetización total del mundo. El diagnóstico fue quizás por primera vez sistematizado en *Mitologías* de Roland Barthes (1957), se prorrogó en el celebérrimo *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1967) y llegó a su punto cúlmine con *Las sociedad del consumo* de Jean Baudrillard (1970). Esta trilogía es enlazada por la idea general de que las mercancías ya no constituyen objetos del mundo singulares que ocultan o reifican las relaciones de producción objetivas (G. Lukács): las relaciones de explotación, se afirma, ya no quedan invisibilizadas por el fetichismo mercantil; tampoco las acciones sanguinarias de un régimen son ya embellecidas mediante estratagemas simbólicos. Se afirma ahora que la entera realidad social se ha fetichizado. No queda nada ya por ocultar: las cosas se transforman en puro valor de cambio, signos sin referente, valores-signo.[3] Ya no hay una "realidad" a la cual las cosas remiten,[4] ellas se espejan unas en otras, es decir, son meras apariencias, meras imágenes refiriéndose a sí mismas, meros simulacros. Ya no hay nada que des-fetichizar, ninguna realidad que desmienta estas imágenes.[5] Es decir que, en este diagnóstico de "exhibición integral", la auratización-estetización-fetichización-manipulación se convierte en un destino inmanente de nuestras sociedades.[6] Cualquier intento de novedad, originalidad o vanguardismo tiene que ser considerado vano, porque ya está codificado dentro de la lógica de la estetización. Dado que el capitalismo alcanzó todos los rincones de lo social, cualquier crítica está atada a la lógica aparencial y no puede más que servirse de esta lógica.

La historia de la estetización tiene un tercer momento. Nuestro milenio discute con esta idea de la apariencia o fetichización total: puede que el mundo sea pura propaganda, pura estetización, pura auratización, pero eso no significa que no haya nada que discutir, nada que criticar. Autores como Jacques Rancière y Mark Fisher se han encargado de distinguir lo que sólo a principios de este siglo se volvió evidente: el campo de la fetichización (Mercado) no es otro que el de la política. Ésta última es un campo de apariencias, de fantasmas, de fetiches, pero otras apariencias, otros fantasmas y otros fetiches vienen a debatirse con los viejos. Hay apariencias mejores que otras, subjetivaciones mejores y peores, construcciones de la escena más potenciadoras, más inclusivas y otras menos.

---

[3] Véase Jean Baudrillard, *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*, trad. Alcira Bixio, Madrid: Siglo XXI, 2009.

[4] Véase Roland Barthes, "El mito, hoy", en *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, México: Siglo XXI, 1991.

[5] Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos, 2012.

[6] Los sintagmas "teorías de la exhibición integral" y "destino de imágenes" le pertenecen a Rancière. Véase Jacques Rancière, *El destino de las imágenes,* Buenos Aires: Prometeo, 2011.

Rancière es en parte crítico de la teoría clásica de la ideología; por ello su crítica a las teorías de la exhibición integral no dispara tanto sobre la "pérdida de lo real", sino sobre la devaluación de la potencia de lo aparencial, que redunda en el fin de la política.[7] Para Rancière, lo político es una distribución de apariencias, una suerte de puesta en escena que, en ocasiones, viene a ser discutida, rechazada o reorganizada por sus actores. En un montaje teatral se determina *a priori* lo que –de acuerdo a una estética y un guión más o menos rígido– puede ser dicho o visto en la obra. Lo mismo ocurre con lo político: se trata tanto de una administración de las apariencias como de la interrupción de esa administración cuando las partes que no tienen parte están en desacuerdo con ese reparto.[8] También la idea de la política como dialéctica entre administración de la sensibilidad o administración de lo afectivo y ruptura o quiebre de esta administración aparece en nuestra actualidad en la corriente feminista del "giro afectivo" (especialmente en los trabajos de Judith Butler).[9]

Autores como Fredric Jameson y los miembros de la *Cybernetic Culture Research Unit* (Simon Reynolds, SadiePlant, Mark Fischer) validan la idea común a Barthes, Debord y Baudrillard de que en la era del capitalismo avanzado, el anticapitalismo es absorbido por el mercado. Lo hacen analizando la reactivación de las subculturas pasadas por parte de la industria cultural contemporánea, como es el caso del post-punk de los '90.[10] Y no obstante, a diferencia de los autores de la posguerra, estos críticos entienden que la existencia de un mercado fagocitador no subsume todo a la lógica del fetiche. Según apunta Mark Fisher, asumir esta inmanentización de la estetización como realidad total es aceptar la igualación del mercado con la esfera

[7] Véase Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
[8] Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, trad. Mónica Padró, Buenos Aires: Prometeo, 2014.
[9] Véanse Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political,* Cambridge: Polity, 2013; Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, New York, Routledge, 2004, p. 7. Otra tesis interesante en esta misma línea de apariencias *versus* apariencias, es la de R. Debray. Para este autor, la TV y la computadora eliminan la distancia representativa. Especialmente con la transmisión "en vivo y en directo" y la "realidad aumentada", lo transmitido deja de referir a una realidad exterior. En esto consiste nuestro régimen contemporáneo de la mirada (la "videósfera"). Y, sin embargo, Debray distingue "transmisión" y "comunicación". La segunda está constituida por la memoria colectiva que es la que explica las transformaciones culturales. Pese a la inmediatez que nos plantean los medios de transmisión actuales, ellos son el modo principal con el que cuentan nuestras sociedades para la *transmisión de la memoria colectiva*, eso que tiene fuerza transformativa. Véanse Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, trad. Ramón Hervás, Barcelona: Paidós, 1994; Régis Debray, "El tiempo de la transmisión", en *Introducción a la mediología,* trad. Nuria Pujol i Valls, Barcelona: Paidós, 2011.
[10] Véase Fredric Jameson, *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991; Mark Fischer, "Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo", en *Realismo capitalista*, Buenos Aires: Caja Negra, 2016. Dado este carácter "creativo" de la producción contemporánea se ha hablado en ocasiones de "capitalismo artístico". Véanse Luc Boltanski y Éve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo,* Madrid: Akal, 2002; Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo,* Buenos Aires: Anagrama, 2015.

pública. Esta igualación ha sido promovida en los últimos años por el neoliberalismo, pero la teoría crítica no puede hacer más que distinguir ambos campos.[11]

Pese a todos estos desarrollos ulteriores, aún hoy la opinión pública condena la relación explícita de la política con las imágenes. Por un lado, rechaza la introducción de propuestas artísticas en espacios institucionales; por el otro, impugna la reificación de imágenes míticas o artísticas por parte de los regímenes políticos (considerando una contradicción la relación entre reificación y democracia). En el primer caso porque, según se pretende, una vez vinculado con las instituciones el arte ya no puede ser considerado político o de vanguardia. En el segundo caso, porque al día de hoy sobrevive –de un modo extremadamente simplificado– la idea de que la estetización es un atributo exclusivo del fascismo, como si toda el agua que corrió bajo el puente de la "falsa consciencia" no hubiese ido a desembocar a ningún lado.

En cuanto a lo primero, fue Peter Bürger quien por primera vez, en 1974 sistematizó los elementos que vuelven vanguardistas a ciertas expresiones artísticas: anti institucionalidad, ruptura con la tradición y autonomía (un tipo de autonomía particular que no se desentiende de la problemática social, sino que se inscribe en la praxis vital).[12] No obstante, como lo ha señalado Ana Longoni, la teoría de Bürger funciona como un *corset* cuando pretende aplicársela fuera de Europa. Por ejemplo, en Argentina, una de las más grandes vanguardias, el concretismo, no sólo no rompió con las instituciones, sino que se forjó –no sin conflictos– dentro de ellas.[13] Los jóvenes modernos, que tenían a Francisco Maldonado y sus ideas como epicentro, provenían en gran parte de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y se habían unido en torno a la sospecha respecto del clasicismo de las currículas. Eran mayormente antiperonistas desde que se había intervenido la universidad y desde que el Ministro de Educación Oscar Ivanessevich (1948-1950) se había manifestado oficialmente contra el arte concreto y abstracto. Este desprecio llegó a ser determinante para las curadurías de los Salones Nacionales. Más tarde, con Ignacio Pirovano al frente de la Comisión Nacional de Cultura (1952-1953), estos jóvenes recibieron no sólo aliento sino financiamiento para el despliegue de una serie de proyectos.[14] La misma idea limitante de vanguardia que critica Longoni ha llevado

[11] Véase Mark Fischer, *op. cit.*

[12] Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.

[13] Véase Ana Longoni, "La teoría de la vanguardia como *corset*. Algunas aristas de la idea de 'vanguardia' en el arte argentino de los 60/70", *Pensamiento de los Confines*, nro 18, julio de 2016, p. 61-68.

[14] Véase Daniela Lucena, "Peronismo, arte concreto y diseño argentino", en *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires: Biblos, 2015.

recientemente a la historia del arte[15] y a la opinión pública[16] a subestimar la obra del GAC (Grupo de Arte Callejero) por haber sido expuesta en el Parque de la Memoria (2015).[17]

Nos abocaremos a analizar la cuestión de los afectos y las imágenes en el peronismo bajo una nueva perspectiva no-moralizante.

2. Razón y afectos en el peronismo. El enojo de Eva

Dijimos que lo político puede pensarse como un juego de apariencias, un reparto que en cualquier momento puede ser disputado por nuevas configuraciones. En este sentido, los símbolos erigidos por un régimen no deben ser escindidos (como lo hacían las teorías de la estetización o de la exhibición integral) de las luchas de poder efectivas. En ese punto específico, el peronismo no es distinto a otros partidos políticos de masas. Por caso, fue Hipólito Yrigoyen, líder de la Unión Cívica Radical (UCR), quien primero se presentó como representante de la patria y su unión cívica a través de la reificación de ciertos símbolos, mitos y rituales.[18] La UCR levantaba las banderas de la lucha contra "el régimen" que lo había precedido y que había gobernado sin el apoyo de la mayoría. Ya para su segundo gobierno el partido podía contar tres emblemas que constituían el imaginario social del partido radical: sufragio universal masculino, fomento de la industria nacional (con Yacimientos Petrolíferos Fiscales a la cabeza), reforma universitaria de 1918 (autonomía).

El Partido Socialista (PS), de ideología democrática, era el partido que mayor peso tenía entre la clase trabajadora. Las dos federaciones del trabajo, la FORA y la UGT, eran anarquista y socialista respectivamente. Hacia la década del '30, con la crisis del anarquismo, el PS alcanzó una indiscutida hegemonía al interior del movimiento sindical. Fue este partido el que incluyó por primera vez en su programa la idea de "justicia social".[19] Por este motivo, hasta el año 1946, también el PS embanderó los "días del trabajador".

---

[15] Véase Adrían Gorelik, "Preguntas sobre la eficacia", *Revista Punto de Vista*, nro 82, Buenos Aires, agosto de 2005.

[16] Véanse Marcelo Birmajer, "El parque y la memoria", "Un cartel para adulterar la historia" y "Con derecho a cuestionar también a los artistas", *Diario Clarín,* notas de febrero y marzo de 2015, disponibles en url: https://www.clarin.com/

[17] Véase Ana Longoni, "Policía de la memoria (en réplica a Marcelo Birmajer y sus ataques al parque de la memoria)", *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, nro 7, diciembre de 2015.

[18] Véase Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Tres de Febrero: EdUNTREF, 2007.

[19] "Declaración de principios del partido Socialista Democrático" (1896), disponible en url: http://web.archive.org/web/19991006124824/www.geocities.com/CapitolHill/Senate/1137/decprinc.html

Ahora bien, a diferencia de la UCR o el PS, en 1945, el peronismo –sin ideología propia– sólo contaba con el hito del 17 de octubre y con la figura del propio Perón. El 17 de octubre era la fecha de la primera movilización espontánea y apropiación del espacio público por parte de un conjunto heterogéneo de sectores, convertido *a posteriori* en el sujeto "descamisado" o "pueblo". A saber, no se trató de un evento organizado por gremios o sindicatos, sino de una movilización no orgánica que exigía la liberación de quien aparecía como el gran proveedor de beneficios sociales.[20] En función de ello, la figura de Juan Domingo Perón constituyó el gran significante del movimiento popular que nacía ese día y que homogeneizaba una serie de demandas muy diversas.[21] A fines de los '60, Leopoldo Marechal recordaba lo que expresaba Perón cuando le preguntaban por la estrategia de campaña para la primera presidencia: "*pónganme a mí en la punta de un palo y úsenme como afiche*".[22] De un lado, entonces, el pueblo; del otro, el líder.

El peronismo, entonces, ostentaba denominadores comunes con los partidos antecesores. Pero también imprimía una marca propia y distintiva que lo llevó a su homologación con los totalitarismos históricos: los rituales colectivos de culto a la personalidad, la reificación de imágenes, la movilización de afectos. Creemos aquí que las comparaciones de los distintos modos de la *praxis* propagandística en los diversos regímenes de liderazgos resultan sumamente oportunas, especialmente si buscan alertar sobre los prejuicios de forma. En este sentido, gracias a los recientes trabajos de Marcela Gené, Rosa Aboy, Anahí Ballent, Daniela Lucena, Andrea Giunta y Clara Kriger, la teoría política nacional cuenta hoy con un marco contundente para revisar asunciones del tipo "como la propaganda peronista es similar a la del fascismo, entonces…". Como ya lo hemos expresado teóricamente, la igualación de

[20] Para un estudio completo sobre el acercamiento de los términos "descamisado" y "pueblo" véase Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires: FCE, 2005. La propia Eva Perón se ocupó de distinguir "descamisado" de "trabajador". El trabajador pertenece a una rama del partido, Confederación General del Trabajo (CGT) mientras que el descamisado es cualquier peronista: es más bien un modo de sentir lo colectivo. Por ello Perón y Eva mismos se pueden presentar como descamisados. Véase Mariano Plotkin, *op. cit*. En el decir de Eva: "Descamisados fueron todos los que estuvieron en la Plaza de Mayo el 17 de Octubre de 1945 (...) Aún si hubo allí alguien que no fuese, materialmente hablando, un descamisado, ese se ganó el título por haber sentido y sufrido aquella noche con todos los auténticos descamisados y para mí ese fue y será siempre un descamisado auténtico". Eva Perón, *La razón de mi vida*, Buenos Aires: Peuser, 1951, p. 116.

[21] Véase Ernesto Laclau, *La razón populista*, Buenos Aires: FCE, 2005, pp. 147-149

[22] Véase Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Ceyne, 1990, p. 42.

estetización y fascismo es superflua en más de un sentido.[23] En todo caso interesa aquí analizar un aspecto particular de la estetización peronista que explica muy bien los usos del capital simbólico por parte del último kirchnerismo.

De modo muy informado, Mariano Plotkin ha señalado los rituales festivos y el culto a la personalidad como pilares fundamentales de la propaganda peronista. El peronismo estableció tempranamente una festividad fundante: el "Día de la Lealtad" en conmemoración del momento en que el pueblo se movilizó a la Plaza de Mayo para exigir la liberación del general Perón. Un mes antes del 17 de octubre de 1945, Perón ocupaba simultáneamente los cargos de vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo y Previsión. Por presiones internas y externas había tenido que renunciar el 9 de octubre. El día 12 fue puesto bajo arresto y enviado a la Isla Martín García. La revuelta terminó cuando Perón fue liberado y dio un discurso en Plaza de Mayo. En 1946, cuando ya el ex coronel se había convertido en presidente elegido por el voto popular, el 17 de octubre fue rebautizado como "Día de la Lealtad". En los años sucesivos, dejó de ser el jubileo de la primera gran movilización de las masas urbanas exigiendo la libertad de Perón, para pasar a ser el momento en que pueblo y líder se mancomunaban en tiempo presente.[24]

---

[23] Véase Ana Soledad Montero y Lucía Vincent, "Del peronismo impuro al kirchnerismo puro: la construcción de una nueva identidad política durante la presidencia de NK en Argentina (2003-2007)", *POSTData 18*, nro 1, Abril/2013, pp. 123-157. Mariano B. Plotkin y Juan José Sebrelli se encuentran entre los principales autores que ven en la política de organización de rituales políticos una marca irrefutable de igualación del peronismo con otros regímenes políticos en donde el poder se legitima a través de liderazgos carismáticos, como el fascismo o el nazismo. Véanse Mariano Plotkin, *op. cit.,* p. 84; José Sebrelli, "Ideología y medios de comunicación" en *Los deseos imaginarios del peronismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 2013. Pero a conmemoración de mitos fundacionales ha sido desde el comienzo señalada como inherente a la existencia de los Estados Nación. En la construcción de una Nación, la rememoración de un mito fundacional y la construcción de íconos subsidiarios a este (museos, monumentos, retratos, canciones patrias) son centrales. Dicha rememoración se establece a partir de lo que Pierre Nora denomina "régimen de memoria". Éste último podría definirse como un tipo de memoria que instala una manera de leer y explicar el pasado, así como los mecanismos para reproducirla y enfrentar nuevas lecturas y significaciones. Véase Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Tomo I, París: Gallimard, 1981. Incluso si bien este tipo de días festivos fueron mayormente comprendidos como conservacionistas, en la obra de autores marxistas como Walter Benjamin, estas fechas conmemorativas constituyen oportunidades para la redención. En ellas, sostiene el filósofo, la rememoración no es una mera repetición idéntica al año anterior, sino que hace necesaria también una revisión, un enjuiciamiento del pasado para la acción presente. Véase Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte" [Tesis XV], en *GesammelteSchriften I, 1,* Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1991. Es cierto que, como se ocupa de demostrarlo Plotkin, el peronismo pretendió presentar el 17 de octubre como un hito similar al de 1810, identificando al partido con la patria (una característica muy propia del movimiento populista). Pero lo cierto es que no tuvo gran éxito en esta empresa y la fecha sigue siendo asociada al movimiento.

[24] La otra festividad que, para autores como Gené y Plotkin, es apropiada por el peronismo es el Día del Trabajador. Es cierto que, durante las dos primeras presidencias de Perón este día pasó a ser una festividad oficial, pero lo cierto es que los gremios y partidos disidentes no dejaron de participar de este día. No obstante es interesante el señalamiento de Gené respecto a las imágenes erigidas para el Día del Trabajador durante el período 1946-1948. Se trata de una iconología que contrasta con la extendida

Por su parte, el "culto a la personalidad" resultó un elemento fundamental de la propaganda peronista. Sus soportes fueron la "peronización" de los manuales de escuela y de la educación en general (bajo el mandato del Ministro de Educación Armando Méndez San Martín, luego de 1950); el proyecto del vicegobernador de Córdoba Ramón Asís (1946-1947), "Hacia una arquitectura simbólica justicialista", que se proponía la construcción de edificios públicos con las formas de Perón y de Eva. Por último, otra estrategia de culto a los líderes es la propaganda y comunicación alrededor de la Fundación Eva Perón.

Quisiéramos separarnos aquí de la idea de que el culto se dirige de igual modo a Perón como a Evita. Nadie mejor que Ernesto Laclau ha comprendido que, en el populismo, hay un sólo significante vacío: una parte al interior de una pluralidad es concebida como totalidad, como denominador común de esa pluralidad ("operación hegemónica"). El líder del peronismo, el que hace equivaler una serie de demandas dispersas (haciendo surgir de esa equivalencia al "pueblo"), el que es investido en "plenitud mítica", es siempre uno: Perón.[25] La función de la primera dama en el mito de origen, aún cuando ese mito se haya terminado de forjar *ex facto*, es el de la mediación. El *pathos* de la filiación entre el líder y el pueblo se expresa en la figura de Evita.[26]

Evita constituye la fracción pasional del peronismo.[27] Resulta bastante sorprendente que si bien autores como Mariano B. Plotkin, Juan Carlos Torre o Juan José Sebreli identificaron este aspecto de la imaginería peronista, desestimaron que se asociara a la división sexual de roles sociales típicamente liberal, donde las mujeres pertenecen a la esfera privada (afectiva) y los hombres a la pública (racional).[28]

---

idea de que la propaganda peronista tiene por modelo a la propaganda nazi: se utilizaba la imagen del trabajador proveniente, en parte, de la prensa anarquista nacional y del imaginario soviético. Véase Marcela Gené, *op. cit*. De todos los primero de mayo pretéritos (algunos muy pacíficos y otros muy patrióticos), el peronismo escogió rememorar el combativo de la Semana Trágica. Se pretendía reforzar la idea de que los días del trabajo peronistas contrastaban con las sangrientas jornadas que los precedieron. A partir de 1946, la fecha había dejado de rememorar la tragedia para convertirse en un festejo por la reconciliación de Estado y clase trabajadora y por los beneficios adquiridos de parte de un régimen que ya no reprimía a los trabajadores sino que los redimía. Con bastante éxito el peronismo desdibujó la insignia socialista que describía en gran parte a la jornada. En los años sucesivos, el peronismo logró una fuerte legitimidad entre el movimiento sindical (en 1950 la CGT se convirtió en una "rama" del Partido Peronista). De allí que, a partir de 1948, los discursos del 1ero de mayo dejaron de hacer mención a los mártires anarquistas. Hacia 1949, el Día del Trabajo devino una festividad oficial. Véase Mariano Plotkin, *op. cit.*, p. 91.

[25] Véase Ernesto Laclau, *op. cit.*

[26] Véase Juan Carlos Torre, "Introduccción", en *Los años peronistas,* Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

[27] Véase John Kraniauskas, "The cinematic state: Eva Perón as thei mage of Peronism", *Verksted* nro 9, 2008.

[28] Véase Nancy Fraser, "Repensar la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente", *Ecuador Debate* nro 46, 1997.

Las autoras que vienen señalando el aspecto sexista en la división de roles de la propaganda peronista, también hacen hincapié en que Evita no se adscribe plenamente a los valores patriarcales de la época. Aunque constituya la encarnación de la afectividad del pueblo (fundamentalmente del amor a Perón), Evita no es una primera dama tradicional: juega un rol político fundamental en relación con las políticas sociales del peronismo y, en particular, en relación con las mujeres y los niños. Mediante argumentos sumamente sexistas (que le valieron el desprecio de muchas socialistas), ofreció –no obstante– un cobijo oficial a la lucha por el sufragio femenino.[29] Reprodujo estereotipos femeninos provenientes del melodrama, pero que –estratégicamente– le permitieron poner en jaque la división tajante entre público y privado; a saber, el lenguaje del amor y el sacrificio (por Perón) le habilitaron precisamente una voz pública que supo ser escuchada.[30] Además, siendo iletrada y plebeya, logró que la identificación entre los más desaventajados y Perón resultase "natural": se ha dicho que Evita forma parte de la cultura popular justamente porque ella misma le pertenece.[31]

Como lo estudia Susana Rosano, en los primeros años del peronismo, "las lógicas de representación del Estado se tiñeron con las de la industria cultural y adquirieron el formato melodramático".[32] Se refiere fundamentalmente a los motivos de *La razón de mi vida* (1951), donde la vida de la protagonista adquiere sentido (*razón*) en relación a un hombre (Perón). Esa vida es entonces "sacrificada" por *amor*, despojada de goce, entregada al matrimonio y/o a la crianza de los hijos. El hecho de que el matrimonio Perón no tuviese hijos biológicos facilitó la representación de una Evita-madre-de-todos, el desplazamiento hacia la equiparación de la prole con el "pueblo" (fig. 1), que completó el ideal paternalista.

[29] Véanse Dora Barrancos, "Evita, las mujeres en la política y una contradicción extraordinaria", *Diario femenino*, 26 de julio de 2017, disponible en url: diariofemenino.com.ar; Araceli Bellota, *Eva y Cristina. La razón de sus vidas*, Buenos Aires: Vergara, 2012.

[30] Véase Susana Rosano, *op. cit.*

[31] Véase William Foster, "Narrative Persona In Evita Peron's La razón de mi vida", en *Alternative Voices in Contemporanean Latin American Narratives*, Columbia: University of Missouri Press, 1985.

[32] Véase Susana Rosano, *op. cit.*, 21.

Fig. 1. Imagen extraída de Evita. Libro de lectura para Primer Grado Inferior, de Graciela Albornoz de Videla, 1953.

Entre *La razón de mi vida*, los manuales de escuela y la propaganda sobre recreación infantil, el peronismo construyó la narrativa de una familia nacional donde Perón y Eva eran representados como la madre y el padre –no biológicos sino de la Nación–: todos caben en el corazón de Eva y en los cálculos de Perón. Pero, paradójicamente, así como ese nuevo paternalismo infantilizaba al "pueblo", producía al

mismo tiempo una inflexión en los derechos de los niños, especialmente los pobres, a quienes se destinaron la mayor parte de las medidas de educación, recreación y sanitarias.[33]

Otro afecto tradicionalmente asociado a Evita es el *enojo*. Cecilia Macón ha estudiado el doble rostro de este afecto para la imaginería de la época. De un lado, el enojo de Evita era encarnado en determinados momentos de conflictividad política, donde se mostraba muy vehemente, levantando el puño y proyectando la voz (fig. 2).

Fig. 2. Imágenes típicas de Evita enojada de Pinélides Fusco

Este afecto remite –nuevamente– a la maternidad: a la reprimenda de los hijos rebeldes, aquellos que no se avienen al mandato de la autoridad pura: "*la oligarquía*",

[33] Véanse Donna Guy, "The State, The Family, And Marginal Childern In Latin America", en Tobías Hecht (ed.), *Minor Omissions. Children In Latin American History and Society*, Madison: University of Wisconsin, 2002; Véase Gabriela Nouzeilles, "El niño proletario: infancia y peronismo" en Claudia Soria, Paola Cortés Roca y Edgardo Dieleke (eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Prometeo, 2010.

"los mediocres" y *"los vendepatrias*". Para el antiperonismo, la vehemencia de Evita es interpretada como resentimiento o envidia: la primera dama, se sabía, era hija "natural" de un padre rico que no le dio el apellido; Evita también hizo una carrera muy mediocre como actriz. Estos insumos biográficos permitieron construir la idea de una ambición política fundada en los sucesivos fracasos en otros ámbitos.[34] Así se contruyeron mitos como el del cachetazo que Evita le propinó a Libertad Lamarque entre los bastidores del *film La cabalgata del circo* (1945).

Daniel Santoro describe con gran lucidez el imaginario Eva peronista. Exaltando elementos del "mal gusto" atribuido por la "alta cultura" a la estética oficial cincuentista (vestuario de Evita, decoración de la casa presidencial, cultura popular de la época),[35] Santoro recupera la iconografía de los manuales de escuela y revistas infantiles, donde Evita aparece como madre amorosa. También cita el ideal del sacrificio que es ilustrado a través de una aureola dorada que recubre la cabeza de la líder (fig. 3).

[34] Véase Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

[35] Véase Florencia Abadi y Guadalupe Lucero, "Dialécticas del kitsch: el deseo en la cultura de masas. Favio, Santoro y los usos de la estética peronista", en *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas,* Buenos Aires, Emecé, 2013, pp. 249-284.

Fig. 3. "Eva protege al niño peronista", de Daniel Santoro, Acrílico, 2002

A la vez, en los cuadros, Evita lleva el trajecito sastre de la mujer pública, como se vestía para los actos políticos en donde solía vérsela enojada, agitando el brazo, con el seño fruncido y las facciones de la cara acentuadas por la vehemencia. El cuadro *Evita castiga al niño gorila* indica hasta qué punto ese enojo también está vinculado con la maternidad de la época (que aceptadamente reprende mediante castigos físicos) (fig. 4).

Fig. 4. "Evita castiga al niño gorila", de Daniel Santoro, Acrílico, 2001

Desde nuestra perspectiva doble (feminista y de la teoría de la estetización), se comprende por qué el mito yuxtapuso la imagen de la Eva vehemente con la del famoso renunciamiento a la vicepresidencia, en ocasión del Cabildo Abierto del Justicialismo del 22 de agosto de 1951. En esa oportunidad, en el edificio del Ministerio de Obras Públicas de la Av. 9 de Julio, debía anunciarse la candidatura Perón-Perón para las elecciones de noviembre. Evita tomó la palabra a pedido del público y tras pronunciarse como una servidora de la causa, dejó traslucir la

necesidad de su renuncia con motivo de presiones internas. Un tercer evento, el del 17 de octubre de 1951, ofrece otra celebérrima imagen de Eva, bastante contrastante con la del micrófono: muy delgada, cansada, ya muy enferma, se despide del pueblo. La vehemencia de la Evita pública difiere de la fragilidad del '51 que desenlaza en la búsqueda de los brazos de su marido (fig. 5).[36]

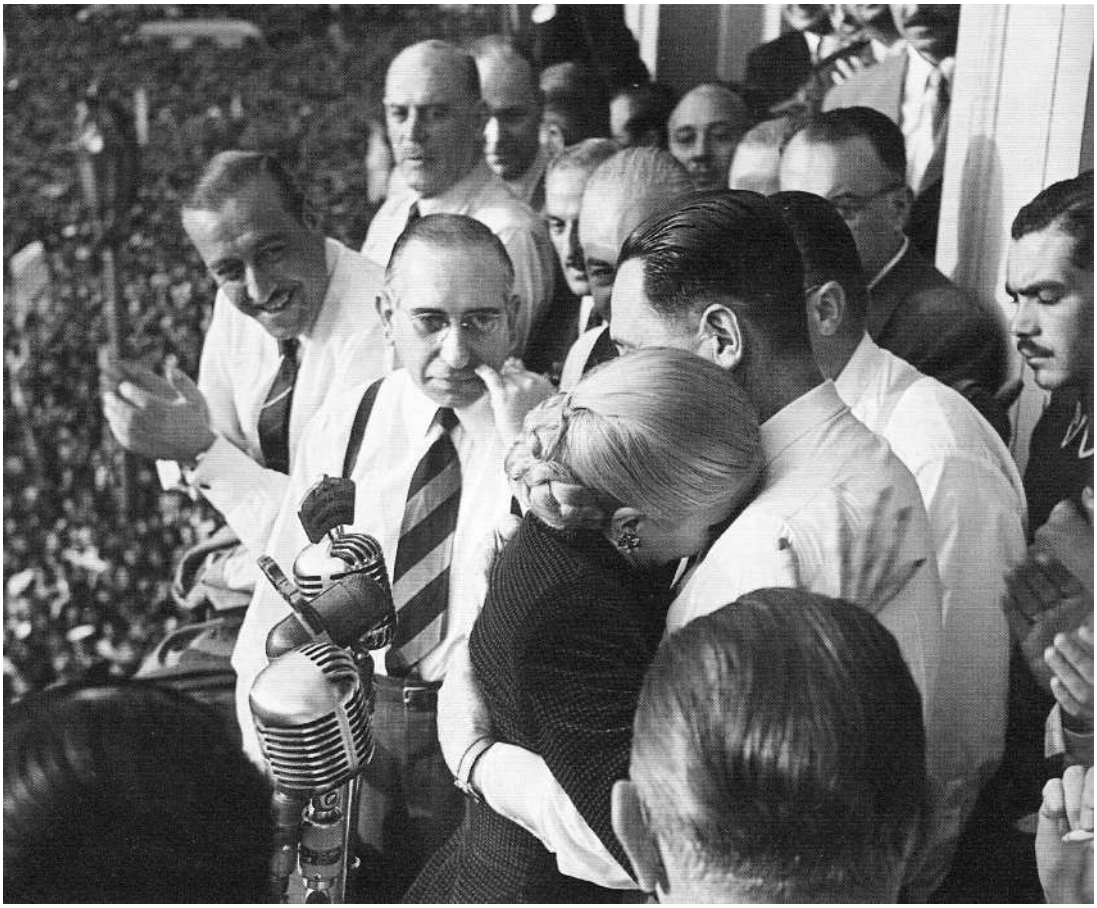


Fig. 5. Foto de Pinélides Fusco en ocasión del "Día de la Lealtad", 17 de octubre de 1951.

En clave de género y de los propios imaginarios construidos por el peronismo se comprende por qué el recuerdo vulgar quiso que el enojo, la renuncia y la fragilidad

[36] Aquí estamos prescindiendo de las imágenes de Eva propuestas por la oposición: la Eva maldita, la Eva resentida, la Eva superficial. Pero también existen derivas de la Eva protectora y la Eva enojada que van de Santa Evita a Evita Montonera.

(de un cuerpo sacrificado por amor) correspondiesen a un mismo acontecimiento. Volveremos sobre esta cuestión en el siguiente apartado.[37]

3. La introducción de imágenes de Eva Perón en los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner y la cuestión de la soberbia

En marzo de 2008 el gobierno de CFK sancionó una resolución que establecía un sistema de retenciones móviles a la exportación de granos y de compensaciones a los pequeños productores. Inmediatamente, el sector empresario agro-ganadero reaccionó con un paro de 48 horas que continuó con una serie de medidas como el *lockout* y cortes de rutas. El conflicto se extendió hasta julio, cuando la presidenta envió al poder legislativo una ley de retenciones que fue aprobada en la Cámara de Diputados y desaprobada en el Senado. Durante esos meses la disputa adquirió dimensiones políticas enormes, restituyendo el mito de un peronismo anti-oligárquico y valedor de los intereses de los más desaventajados. Por cierto, el apoyo al gobierno se engrosó hacia junio. El 18 de ese mes se convocó a un "acto por la democracia" donde la presidenta pronunció un célebre discurso que hacía un enorme hincapié en el valor de la democracia y las instituciones. Primero rememoraba el nacimiento de las manifestaciones populares en Plaza de Mayo (el 17 de octubre) y luego recordaba cómo esa plaza perteneció más tarde a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Las más reconocidas defensoras de los derechos humanos en Argentina habían ocupado un rol protagónico en el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), esposo de la presidenta y reconocido líder de la restauración nacional tras la crisis de 2001.[38] Así, en esa plaza del 18 de junio, el kirchnerismo ensamblaba peronismo (redistribución) *con* democracia:

[37] Por cierto, las derivas del cuidado, el enojo y la fragilidad como tres caras simultáneas de Eva, se encuentran plasmadas en la Santa Evita Montonera. Véase Cecilia Macón, "'Santa Evita Montonera'. Envious therefore empowered", *Journal of Roman Studies,* nro 1, vol. 15, 2015, pp. 1-28; Claudia Soria, "Evita entre el goce místico y el revolucionario", disponible en url: *http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/soria2.html*

[38] Contrariamente al primer peronismo, la política cultural del kirchnerismo raramente fue acusada de totalitaria (más bien lo contrario) aunque siempre recayeron sobre ella sospechas de corrupción (un tema que no tratamos en este artículo pero que resulta un argumento de descalificación política contemporánea). Véase Mariano Martín Zamorano, "La transformación de las políticas culturales en la Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad", *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, nro 70, 2016, pp. 53-83.

> Yo quiero desde aquí, desde esta Plaza de Mayo, que (…) empezó siendo de los peronistas pero que después de las Madres de Plaza de Mayo es de todos los argentinos, quiero convocar a todos a que discutamos en este acuerdo cómo podemos mejorar nuestras políticas agropecuarias para producir más, pero también, para que los argentinos sigan comiendo bien (…) También tenemos que saber y decidir los argentinos cómo queremos vivir y convivir (…) Tal vez tanto golpe de Estado, con tanta interrupción institucional que hemos vivido, creemos que todo se arregla con intolerancia, con golpes, con bocinas, cacerolas o cortes de ruta. Yo creo sinceramente, argentinos, que así no se arreglan las cosas (…) Siento que nos tenemos que dar la tarea todos, sin excepciones, empezando por quien habla, de contribuir a construir más democracia y más institución.[39]

A este acto corresponde la famosa imagen del abrazo del matrimonio de líderes populares (fig. 6) que se convertía en una fórmula del *pathos* peronista.[40] Pero ahora la vehemencia de la líder no contrastaba con su fragilidad. Ella extendía los brazos con fuerza alrededor del torso de su marido, él se encorvaba para alcanzar el cuello de su compañera.

[39] Discurso del 18 de junio de 2008.

[40] Sobre la relación entre reproducción de la heteronormatividad y transgresión de ella por parte de CFK, véase Rita de Grandis y Ma. Mercedes Patroilleau, "Matrimonio político y crítica antagonista en Argentina. Análisis de discursos en clave de género y teoría política", *Temas y debates*, nro 19, 2010, p. 25-47.

Fig. 6. Foto de Victor Bugge, en ocasión del "Acto por la democracia", 18 de junio de 2008.

NK, presidente en el período 2003-2007, se había consagrado a la tarea de la reparación institucional. Procuró un proyecto nacional de consenso y, durante su gobierno, logró conciliar intereses de diversos sectores sociales y dentro de la clase política.[41] Simbólicamente, se asoció más a la tradición de los movimientos nacionales por los derechos humanos que al partido justicialista, al que pertenecía. La reciente crisis social e institucional del 2001 era, de modo consensuado, leída como oportunidad para una comunicación más auténtica. Los discursos políticos (tanto de medios masivos como de la vida académica y pública) apelaban a un "modelo de incitación a la verdad" que más tarde se volvió hegemónico y productor de lo real.[42] La imagen del año de 2004 de Néstor Kirchner (NK) solicitando a un oficial de las FFAA que descuelgue los cuadros de los ex represores en la –hoy ex– Escuela de Mecánica de la Armada (donde el gobierno de facto en los años setenta había

[41] Véase Ana Soledad Montero y Lucía Vincent, *op. cit.*

[42] Véase Eva Da Porta y Gabriela Simón, "La verdad y las formas mediáticas. Narrativas del presente y verdad política en la televisión argentina post-2001", *Revista Argentina de Comunicación*, nro 2, 2007, pp. 31-50.

llevado adelante secuestros y torturas) describe muy bien el poder que la renovación institucional atribuía a las imágenes. El descuelgue de cuadros constituía un acto edificante, destinado no sólo a las audiencias sino también a la nueva camada de militares nacida en democracia, sobre la determinación gubernamental de aplazar cualquier reconocimiento político a los perpetradores del terror de Estado. Además, ese acontecimiento representaba para la ciudadanía una contra imagen: una propensión iconoclasta del primer gobierno kirchnerista.

Fue CFK quien buscó recuperar el mito y la imaginería peronistas. En su gobierno se buscó contemporizar la tradición iconológica peronista (reificación de imágenes) con la deferencia hacia las instituciones democráticas construida en el período 2003-2007. Se ha dicho que, originariamente, el restablecimiento de los símbolos justicialistas tuvo lugar a partir del conflicto con el campo (2008), que reanimaba la enemistad con la "oligarquía".[43] Pero la movilización de símbolos clásicos del peronismo es anterior. El 4 de octubre de 2007 la Justicia Electoral convocó una audiencia pública para la oficialización de las boletas que cada partido pondría en el cuarto oscuro en las elecciones presidenciales. El Frente para la Victoria (FpV) solicitó entonces que se prohibiese la utilización del ícono de los dedos en "V" y el nombre "Fre.J.U.Li" (Frente Justicia Unión y Libertad) en la boleta de Alberto RodriguezSaá, rival electoral de CFK. Se procuró entonces "*hacer valer el derecho a los símbolos propios*":[44] los dedos en "V" constituye un símbolo clásico asociado al peronismo, mientras que el "Frejuli" (Frente Justicialista de Liberación) fue la alianza electoral que llevó a la fórmula Héctor Cámpora – Vicente Solano Lima a la presidencia en 1973.

Ya habiendo anunciado su candidatura, en julio de 2007, CFK hizo un enorme homenaje a Evita en Berazategui, en el aniversario de la muerte de la líder. En ese acto la candidata a presidenta reivindicó a la "*Evita de la mano crispada, flamígera, anunciando batallas en nombre del pueblo y para el pueblo.*"[45] Se refería a la Evita del micrófono (fig. 2), una imagen que se proyectaba en la pantalla gigante dispuesta detrás de la oradora. En ese mismo discurso, hubo alusiones a la ley de voto femenino que Evita promovió desde el Estado a partir de 1946. CFK también acompañó, a partir de 2006, la sanción de un paquete de normas positivas de protección de derechos

[43] Véanse, por ejemplo, Sebastián Horacio Gago, "El lugar de la utopía en la recuperación del pasado: el caso del Nestornauta en la Argentina", *Sociedad y Discurso*, nro 29, pp. 118-144; Thomas Hartl, *Iconografía militante: el líder, la militancia y el enemigo en las representaciones del kirchnerismo (2009-2011)*, tesis para optar por el título de licenciado en Comunicación, Universidad de San Andrés, 2014, disponible en url: http://repositorio.udesa.edu.ar/

[44] Entrevista a Jorge Landau realizada en abril de 2017 por la autora.

[45] Discurso de homenaje a Eva Duarte en Berazategui el día 26 de julio de 2007.

de mujeres y personas LGBTTIQ.[46] Ni Eva ni Cristina provenían del feminismo y, no obstante, tanto los efectos de las leyes propuestas por ambas como la propia ocupación de lugares de poder aparecen hoy como esenciales para la historia del movimiento.[47] También en este sentido las dos líderes se hermanaban. En otras ocasiones, CFK volvió a referirse exactamente a este mismo motivo de identificación, el enojo, el tesón de la mujer pública, con derecho a voz, frente al micrófono: "*la Eva con la que me siento identificada es la Eva Perón del rodete y el puño crispado frente al micrófono. No con la Eva milagrosa con la que sí se identificaba más mi madre, la Eva del Teatro Colón, el hada buena que había llegado con Perón a repartir el trabajo*."[48]

Hasta aquí tenemos, entonces, una CFK que reanima discursos iconológicos de su movimiento. Pero, al mismo tiempo, parecería ser que ya no se pretende del movimiento propio una identificación con la totalidad (tal el fin último de la movilización de imágenes). ¿Cómo puede comprenderse entonces la reificación de imágenes por parte del gobierno de CFK? Es sabido que los medios masivos monopólicos –enemistados en gran parte con el kirchnerismo– se habían vuelto absolutamente reticentes a este tipo de equiparaciones. Por caso, cuando en septiembre de 2015, el Ministerio de Desarrollo Social publicó un libro infantil que contenía un rompecabezas con la imagen de CFK representando al Estado, los paralelismos entre el kirchnerismo y el autoritarismo peronista no tardaron en llegar. [49] También es conocido que muy tempranamente CFK optó por explicitar la relación existente entre conflicto (partición,

[46] Leyes de educación sexual integral (2006), "de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres" (2009), de "matrimonio igualitario" (2010), de "identidad de género" (2012), de "cupo trans" (2015).

[47] La tergiversación de los fundamentos históricos de esta ley por parte de Evita, lejos estuvo de ser festejada, en su momento, por las socialistas y las librepensadoras: Evita reproducía públicamente la idea de la mujer al servicio del varón y el voto femenino aparecía públicamente como necesidad de que las mujeres instruyan a sus hijos en la doctrina peronista. Véase Rita de Grandis y Ma. Mercedes Patroilleau, *op. cit*.

[48] Entrevista para *El País,* citada en Rita de Grandis y Ma. Mercedes Patroilleau, *op. cit*.

[49] Véanse por ejemplo las notas "El gobierno reparte libros infantiles con la imagen de Cristina Kirchner", *La Nación*, 8 de septiembre de 2015, disponible en url: www.lanacion.com.ar .Otras reificaciones de la imagen de Evita son bien célebres: 1) la presentación de un nuevo billete de 100 pesos con la imagen de la líder (2012), que de manera paulatina iría reemplazando al que llevaba el rostro de Julio Argentino Roca (principal exponente de la "Campaña del Desierto"); 2) La selección de la obra de la artista Nicola Costantino para el estreno del primer pabellón argentino en la bienal de Venecia de 2013. En la obra Nicola Costantino se retrata a ella misma utilizando atuendos y modos de aparecer de Evita. Para la ocasión, Cancillería modificó el título de la obra "Rapsodia inconclusa" por "Eva Argentina, una metáfora contemporánea" y anexó tres videos sobre la vida, la muerte y la visión actual de Eva Perón. Estos hechos redundaron en escándalos públicos y acusaciones de totalitarismo: primero se acusó a Costantino de oportunista por el tema de la obra. Más tarde, cuando Costantino denunció el uso proselitista de su obra por parte de Presidencia, entonces se acusó al gobierno de totalitario por el aprovechamiento propagandísitico de la obra de Costantino. Véanse por ejemplo: las notas "Polémica por la intromisión política en la Bienal de Venecia", *La Nación,* 18 de junio de 2013 y "Entre el Arte y la política", *Revista Ñ,* 19 de junio de 2013, disponibles en urls: : www.lanacion.com.ar ywww.clarin.com.

quiebre) y democracia. En el mencionado "acto por la democracia" ella sostenía: "*tenemos que aprender que muchas veces puede haber diálogo, discusión y debate, y ojalá que haya acuerdo, pero también sabemos que dialogar puede ser no estar de acuerdo en algún punto*".[50] Más tarde esa idea se radicalizó. La célebre frase "armen un partido político y ganen las elecciones" fue enunciada por primera vez en un acto en Santiago del Estero el día 19 de abril de 2011, a propósito del conflicto con el *holding* de los Rocca; fue repetida en Casa Rosada el 27 de diciembre de 2012 en ocasión de la organización de saqueos ocurrida en los días previos y fue más tarde reproducida por importantes referentes políticos del kirchnerismo como Juan Manuel Abal Medina y Aníbal Fernández. La desacreditación del enemigo por parte del gobierno de CFK ha sido sospechada de estrategia ideológica o encubridora de fines autoritarios.[51] Sin embargo, ella no explica tanto la subestimación del enemigo *per se* por parte del kirchnerismo sino la firme creencia en su *apoliticidad*.[52]

Queremos proponer aquí, entonces, que la omisión a identificaciones explícitas entre líder y totalidad no implicó una renuncia a esta maniobra populista: la figura de Evita, como siempre, vino a hacer de mediación. Dijimos que CFK se identificaba con Evita, la primera mujer en el balcón presidencial. Como ella, se enfrentaba a los más poderosos, en favor de los más humildes. El acto de julio de 2011 en conmemoración por la muerte de la líder resulta bastante fiel a este empleo del capital simbólico-político por parte de Presidencia. Esa tarde se inauguraron dos gigantografías en hierro con el rostro de Evita amuradas a las caras norte y sur del viejo Ministerio de Obras Públicas en la Avenida 9 de Julio, en el corazón de la ciudad de Buenos Aires y donde tuvo lugar el Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951. CFK había participado del diseño de la obra (de los artistas Alejandro Marmo y Daniel Santoro), sugiriendo la posibilidad de soldar las imágenes al edificio, fue también ella quien propuso la disposición de esas imágenes. A la cara sur le correspondía una reproducción de la tapa de *La razón de mi vida* (fig.7): vestida como las damas de beneficencia, con vestido Christian Dior, sonriente y de mirada calma. CFK quiso esta imagen mirando al sur, "*hacia las fábricas desde donde miles de trabajadores cruzaron el 17 de octubre*" y de donde, se puede agregar, se dirigen los trabajadores a la ciudad todos los días.[53] La cara norte muestra a la líder iracunda que le habla a los (barrios) más acomodados (fig. 8). Esto tenía un sentido conciliatorio y no

[50] Discurso del 18 de junio de 2008.

[51] Véase Adriana Amado, "La épica no es fiesta", *Perspectivas*, nro 8, 2013, pp. 1-6.

[52] En ese sentido, el triunfo de *Cambiemos* en 2015 (la primera alianza política que ganó elecciones en Argentina explicitando intereses sumamente conservadores) es la consolidación de un nuevo enemigo *político*, explícitamente antipopular, así como es también la prueba de que la crispación kirchnerista se volcó durante doce años sobre enemigos externos al juego partidario (medios masivos, poder judicial, CGT, empresariado del agro).

[53] Discurso del 26 de julio de 2011.

representa una contradicción, como se ha intentado señalar desde la opinión pública.[54] Se esperaba que ambas imágenes mancomunen a los descamisados y al sector empresarial, que Evita se convierta en "*símbolo de unidad, que sea el símbolo de superar viejas antinomias y que desde la historia se nos enseñe que es necesaria la unidad nacional, la unidad de todos los argentinos para lograr los grandes objetivos*".[55]

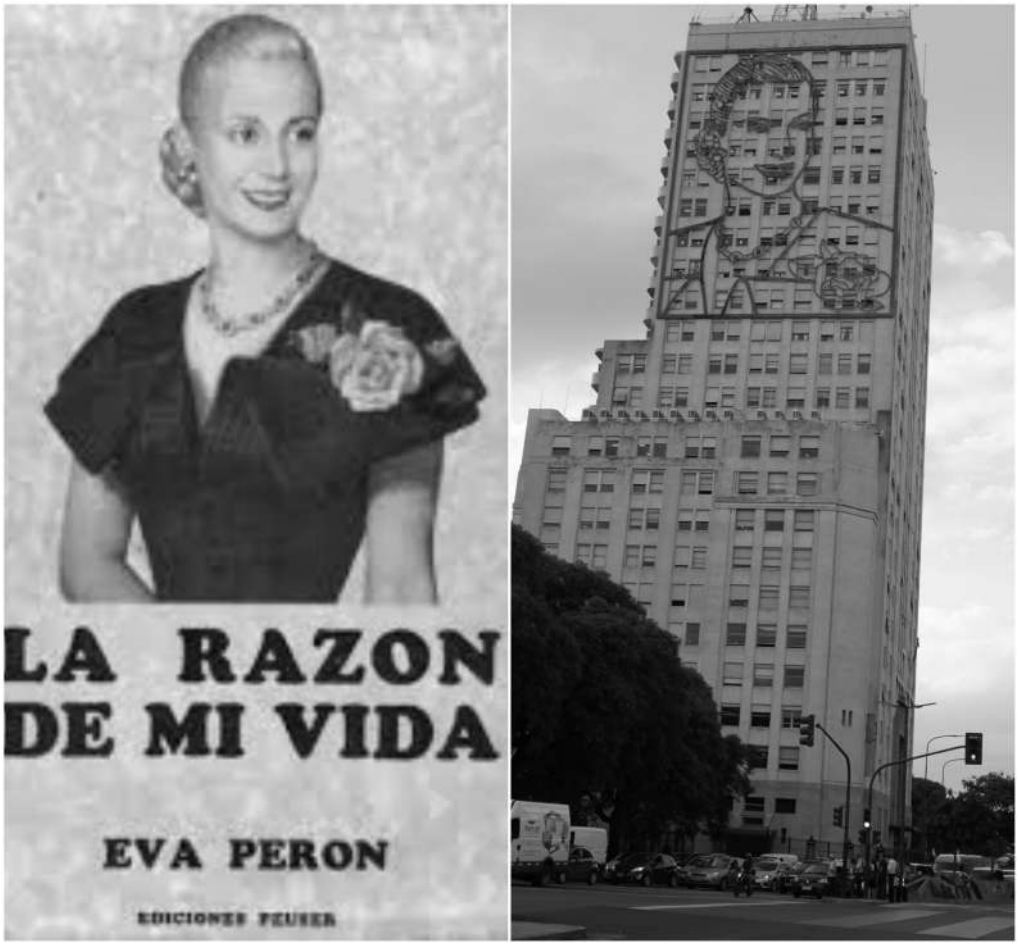


Fig. 7. Mural en el ex Ministerio de Obras Públicas (cara sur): realizado en base al cuadro de Numa Ayrinhac (1948), destruido por los militares luego del golpe de 1955, conocido por su reproducción en la tapa de la primera edición de La razón de mi vida (1951), 2011.

[54] Véase Rodrigo Cañete, "El mural de Evita de Daniel Santoro es el eje de la corrupción kirchnerista", 17 de junio de 2013, disponible en url: www.loveartnotpeople.org
[55] Discurso del 26 de julio de 2011.

Fig. 8. Mural en el ex Ministerio de Obras Públicas (cara norte): la Eva iracunda, 2011

Así y todo, el enojo y la crispación de CFK son diferentes a los de Evita: a los enojos de CFK, no les sigue ninguna renuncia, no hay "*hada buena*" que compense la cólera. Para Evita, es el gobierno de Perón el que embandera "*la lucha*". El puesto de vicepresidenta, por éste motivo, "*no es más que un honor*", reza la famosa cadena nacional de agosto de 1951. Así, al renunciar a ese puesto Evita no renuncia al "*puesto de lucha sino (…) a los honores*". CFK en cambio no desiste de "*las batallas en nombre del pueblo y para el pueblo*", ni de los "*honores*". Litiga en los conflictos del pueblo (con el campo, con los grandes medios, con el Poder Judicial, con la CGT).

Ella aparece entonces excesiva, soberbia. ¿De qué se trata la "soberbia" de CFK? ¿De qué se trata este exceso, esta *hybris* que tantas veces se le ha adjudicado?

Resulta interesante revisar la acusación de soberbia que recae sobre su figura por parte de opositores e incluso de compañeros del Partido Justicialista. Ese enojo soberbio, entendido como déficit, ¿puede pensarse como agencia? Hace unos años, las autoras del giro afectivo vienen proponiendo repensar el rol ocupado por los afectos en la vida pública: sugieren analizar la relación entre afectos y agencia, dejando a un lado los análisis más moralizantes o tradicionales sobre afectos "buenos" y "malos", donde en general los malos son asociados a símbolos tradicionalmente comprendidos como "femeninos". De este modo, como sostiene Macón, "*es a través de un análisis alternativo del rol jugado por el enojo, el odio e incluso la envidia, que se puede alcanzar una idea heterodoxa de la agencia femenina.*"[56]

Durante el período 2010-2015, el Grupo Clarín (el *holding* de medios más grande de la Argentina), opositor al gobierno, aludía al desequilibrio emocional y a la desmesura de la presidenta, recelando su autoridad racional.[57] Como lo ha estudiado cuidadosamente Bettina Pinto, los títulos y fotografías de las tapas de *Clarín* no dejaron de mostrar –en esa época– el carácter "*inestable e irascible*" de la presidenta, su incapacidad de ver más allá de "*ella y su ego*", del mismo modo que advertían sobre los "*excesos en la escenificación del poder.*"[58] En más de una ocasión Hugo Moyano, entonces Secretario General de la CGT, se refirió a la soberbia de CFK en el sentido de la no aceptación de sugerencias y errores propios.[59] Esta misma idea fue replicada por José Eseverri, ex intendente de Olavarría.[60] El ex gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, igualó soberbia (de CFK) con ingobernabilidad y utilizó esta idea como pilar de su campaña en la elecciones presidenciales de 2011.[61] Los ejemplos abundan y son muy bien conocidos. Una leyenda que ha devenido *vox populi* (de peronistas y antiperonistas) refiere a una CFK que se resiste a atender el

---

[56] Véase Cecilia Macón, *op. cit.*

[57] El conflicto entre *Clarín* y el gobierno se originó cuando el gobierno tomó la posta de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (nro 26.652/09) que tenía por fin principal la democratización del acceso y difusión de la información. La ley obligaba, en uno de sus puntos, a la desinversión de empresas monopólicas.

[58] Véase Bettina Pinto Aparicio, "Ella, fotografías de Cristina Fernandez de Kirchner en las tapas de Clarín", Trabajo presentado en la División Temática Ibercom 07 *Discursos y Estéticas de la Comunicación* del XIV Congreso Internacional IBERCOM, en la Universidad de San Pablo, San Pablo, 29 de marzo al 2 de abril de 2015.

[59] Véanse por ejemplo "De Moyano a Cristina: 'No actúe con soberbia'", *Diario Clarín*, 15 de septiembre de 2012, disponible en url: www.clarin.com; "Hugo Moyano sobre Cristina Kirchner: 'su soberbia hace que no quiera aceptar sugerencias", *La Nación*, 8 de julio de 2013, disponible en url: www.lanacion.com.ar

[60] Véase "Eseverri: 'Carrió se parece mucho a Cristina por soberbia y autoritaria?", *Diario Perfil*, disponible en url: www.perfil.com.

[61] Véase "Duhalde trató a Cristina de ignorante y soberbia", *La Gaceta*, 12 de agosto de 2011, disponible en url: www.lagaceta.com.ar .

teléfono a sus propios compañeros de partido; eso mismo que en el mito de Evita, por mor de la humildad de la líder, no se le niega ni a ricos ni a pobres, ni a los poderosos ni a las capas subalternas.[62]

En distintas oportunidades CFK recondujo la idea de la soberbia hacia la de la "responsabilidad" de la clase política.[63] A saber, que las decisiones de gobierno no se revisan si han sido debidamente tomadas en beneficio del pueblo y la soberanía. Pero aquí nos interesa analizar hasta qué punto la soberbia, ese rasgo particular de la figura de CFK (lo que la diferencia de Evita) debe ser comprendida en clave de género. La soberbia es una *hybris*, una desmesura. Es una transgresión de los límites impuestos por la autoridad; una autoridad que ya no es divina sino patriarcal.

Tradicionalmente el enojo y la locura son adjudicados a todas las mujeres; son esos rasgos los que históricamente descalifican su participación en la esfera pública.[64] En cierto sentido, si el enojo de las mujeres es previsible, lo es en determinados ámbitos y bajo determinados parámetros. Una mujer que se enoja en el ámbito privado (o incluso laboral) es más una regla que una excepción: las mujeres son caracterizadas como emocionales, frágiles, sensibles.[65] Así concebido, no obstante, este enojo entra en el marco de lo aceptable si a él le sucede una sanción disciplinaria: las mujeres no pueden dominar sus pasiones pero estas pueden estar controladas por un tutor[66]

Esta perspectiva arroja nueva luz sobre el mito de Evita: la yuxtaposición del enojo y la fragilidad. En ese solapamiento el relato peronista se ha permitido una Evita vehemente, a la que le sigue una renuncia y la muerte (sacrificial). La caída de esa mujer pública, en cualquier caso, no tiene al peronismo sino al odio antiperonista y al cáncer por causa. No obstante es quizás por esta renuncia, por la fragilidad y por la mentada humildad (algo que el relato sexista se ocupó de unir), que Evita puede hoy convertirse, pese a todo, en figura de la unidad nacional. En cambio, mejor que nadie CFK sabía que el enojo y la caída correspondían a dos caras muy distintas de Evita: ella se identificaba solamente con la primera.

---

[62] Véase John Dos Passos, nota sobre la Fundación Eva Perón, *Life Magazine*, citada en Mariano Plotkin, *op. cit*.

[63] Véase "Cristina Kirchner: 'Lo importante no es tener el *fixture*de la soberbia sino saber qué necesita el pueblo'", *La Provincia*, 10 de junio de 2015, disponible en url:web.diariolaprovinciasj.com

[64] Véase Joan B. Landes, "Women and thePublicSphere in theAge of the French Revolution", en *Eighteenth-Century Studies* 23/2: 218-223.

[65] Véase Daniela Losiggio, Nora Otero, Luciana Perez y Mariela Solana, "¿Qué es la violencia de género?, en *Prácticas Culturales* (Florencio Varela: Ed. UNAJ, 2017: en prensa).

[66] Véase Rita Segato, "La guerra contra las mujeres", en *Cultura Ramas,* disponible en url: www.culturamas.es

Es Cristina y no Eva la primera mujer, la primera mandataria mujer gobernando para el pueblo en la Argentina.[67] Si la soberbia es –desde la Grecia clásica– la no aceptación del lugar que le corresponde a cada quien según su naturaleza, ¿qué naturaleza es transgredida por CFK? Una naturaleza diseñada por el mandato sexista, la que fija los ámbitos y las prácticas adecuadas a las mujeres. Tras la muerte del mucho más racional y dialoguista NK, las emociones de CFK aparecen, para la opinión pública, como desatadas completamente.[68] Dentro y fuera de los imaginarios populistas, las mujeres siguen estando asociadas al sentimiento, los hombres a la razón. Con NK vivo, CFK podía ser mandataria, incluso una emocional. Lo que resulta insoportable, después de la muerte del esposo, es que esa mujer no tenga ya a quien consultar, no reconozca autoridad. Aun cuando ambos líderes se han encargado de expresar sucesivamente que NK nunca representó una autoridad en la vida de su esposa sino un "compañero", un "par", no obstante el imaginario sexista encontraba sosiego en la idea de que esa mujer consultaba sus decisiones con su marido por las noches, unos minutos antes de apagar la luz. Sin embargo, es sabido que antes de llegar a la presidencia, CFK ya contaba con una carrera política propia, como senadora, que la colocaba a la par de su marido, el ex gobernador de Santa Cruz y ex presidente. En el discurso de asunción, en 2007, CFK subrayaba esa historia de paridad y sugería un *plus* de esfuerzo en la obtención de legitimidad por la variable del género: "*Se que tal vez me cueste más porque soy mujer, porque siempre se puede ser obrera, se puede ser profesional o empresaria, pero siempre nos va a costar más*."[69]

CFK renunció a ponerse ella misma como expresión icónica de la totalidad: una opinión pública demasiado reticente –aún hoy– a la reificación de imágenes de culto al líder popular retarda esa maniobra. De allí que eligió reificar las imágenes de Evita con las que se identificaba: la Evita política, la Evita enojada. Ahora bien, esta última había sido –en parte– absuelta por la historia en la medida en que a sus sentimientos les seguía una renuncia; en la medida en que ella, sus emociones, estaban puestas al servicio de una razón (masculina). Después del 27 de octubre del 2010, el orgullo y la seguridad, la soberbia, el exceso con el que una mujer sin tutores expresa la palabra última, sin dudas constituyó una fracción importante (si es que el odio puede contabilizarse) del rencor antikirchnerista.

[67] De este modo se opaca la figura de María Estela Martínez de Perón (Isabelita), presidenta de la Argentina durante el período 1974-1976, de un gobierno progresivamente deslegitimado y de tintes explícitamente autoritarios.

[68] De hecho, desde que Duhalde lo sugirió en una nota a *Perfil*, los medios opositores no habían dejado de hablar del "doble comando" en el gobierno de CFK. Tras la muerte de NK, la idea de doble comando fue desplazada por la de la locura. Véase Rita de Grandis y Ma. Mercedes Patroilleau, *op. cit.*

[69] Discurso de asunción en el Congreso, 12 de diciembre de 2007.

Imágenes seropositivas.
Prácticas artísticas en torno al VIH durante los años noventa en Buenos Aires[1]

Francisco Lemus
CONICET
Instituto de Investigación en Arte y Cultura
"Dr. Norberto Griffa"/Universidad Nacional de Tres de Febrero
Facultad de Bellas Artes/Universidad Nacional de La Plata

Al comienzo de la década de los años ochenta se registraron en la Argentina los primeros casos de una extraña enfermedad que luego sería conocida como Síndrome de Imunodeficiencia Adquirida (SIDA), rápidamente esta situación se replicó en el resto de los países de Sudamérica. Tiempo después, hacia 1986, se llegó a la conclusión que la causa, un espectro de infecciones y enfermedades provocadas por la inmunodepresión, era el Virus de la Inmunodeficiencia Humana (VIH). A diferencia de otras pandemias, como ha señalado Lina Meruane, el virus se extendió de manera sincrónica por todos los territorios conectando fronteras impensables.[2] En el contexto local, el avance crítico de la enfermedad se presenta en los años noventa. Este escenario empezó a modificarse a partir de la implementación eficaz de la terapia combinada en 1996 y la gratuidad de la misma al año siguiente.

Entre la transición democrática y el desarrollo de la política neoliberal, la irrupción del VIH transformó las relaciones sociales y las formas de gobernabilidad de los

[1] Este texto forma parte del proyecto doctoral "Imágenes disidentes. Artes visuales y formas de subjetivacióngay (1989-1997)", desarrollado gracias a una beca interna doctoral de CONICET radicada en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

[2] Véase Lina Meruane, *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.

cuerpos.[3] Durante estos años, encontramos un campo semántico, fuertemente visual, que proporciona claves en torno a la extensión de la biopolítica a escala global y en consecuencia sobre la existencia precaria de distintos grupos sociales, ya que el desarrollo del virus maximizó la condición de vulnerabilidad que experimentaban algunas personas por parte de las instituciones sociales y políticas.[4]

En este sentido, el rápido impacto poblacional del VIH propició la construcción de diferentes redes de activación a nivel nacional integradas por la comunidad de gays, trans, travestis y lesbianas, hombres y mujeres heterosexuales y familiares de personas con vih. La inscripción cultural del virus entrecruzó saberes científicos y no científicos y, sobre todo, removió mitos de la homofobia, retóricas de exterminio y discursos moralizantes. Su inserción mediática generó nuevos signos culturales y actualizó otros de larga data que podemos ver en la cultura visual y las prácticas artísticas desarrolladas durante estos años. La presencia de activistas en las calles y en los programas de televisión en oposición a las voces autorizadas del poder médico, las campañas de prevención realizadas por organismos oficiales, los muertos registrados por el ojo de la prensa, las escrituras y las imágenes poéticas, entre otras

[3] En una primera etapa, 1982-1996, la tasa de mortalidad por sida ascendió, en paralelo a un mayor conocimiento clínico de la enfermedad y de los registros epidemiológicos específicos. En 1997 se implementó la provisión y acceso gratuito al TARGA (Tratamientos Antirretrovirales de Gran Actividad) en el sistema público y en las obras sociales, convirtiéndose en un punto de inflexión en los indicadores epidemiológicos específicos del vih-sida. A partir de este año, se inicia la segunda etapa, 1997-2005, cuando las tasas de infección por VIH, los casos de sida y mortalidad descienden paulatinamente. En una tercera etapa —del 2006 a la actualidad– la tasa de mortalidad se estabiliza con 3,5 defunciones cada 100.000 habitantes en el año 2012, (véase Adriana Duran et al., *Mortalidad por sida en la Argentina. Perfil de las personas fallecidas por sida en el área metropolitana de Buenos Aires durante el año 2010*, Buenos Aires: Dirección de Sida y ETS-Ministerio de Salud de la Nación, 2014). En cifras, es necesario señalar que durante el período 1990-2009 las defunciones por sida en Argentina se acrecentaron y pasaron de 286 a 1423. Sin embargo, hubo un crecimiento marcado a principios de los noventa que culminó en el año 1996 con más de 2000 defunciones anuales. Luego las defunciones descendieron y desde el año 2000 oscilaron entre un mínimo de 1307 y un máximo de 1573. Durante los inicios de la década de los noventa, la tasa de mortalidad en varones superaba en cinco veces a la de las mujeres y hacia el 2009 apenas la duplicaba. Entre el período 1990-2009 las defunciones afectaron a personas de entre 20 y 54 años, pero el grupo de 20 a 34 años pasó de representar el 56% de las defunciones en 1990 al 24% en 2009, mientras que el grupo de entre 35 a 54 años pasó de representar el 30% en 1990 al 60% en 2009, (véase: Carlos Guevel et al., *Mortalidad por sida en la Argentina: análisis de tendencias y estimación de subregistro*, Buenos Aires: Dirección de Sida y ETS-Ministerio de Salud de la Nación, 2009). Para dar cuenta de la pandemia, en términos de cohabitación urbana, en 1996 –pico máximo de defunciones anuales registradas– la tasa de mortalidad fue de 18,8 por cien mil habitantes en la ciudad de Buenos Aires hasta reducirse en 2009 a 5,5 por cien mil habitantes, (véase: *La mortalidad por sida en la Ciudad de Buenos Aires a partir de la década del 90´*, Informes de resultados n° 435, Dirección General de Estadísticas y Censos, Ministerio de Hacienda, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, septiembre de 2010).

[4] Sobre la gestión política de la vida humana véase Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Sobre *precariedad,* véase Judith Butler, "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, no. 3, septiembre-diciembre de 2009, pp. 321-36.

experiencias, conformaron un contexto que contribuyó a la reificación de las injurias, pero también tensionó esos mismos saberes que poseen la fuerza performática de producir realidad.[5]

El VIH constituyó un punto de inflexión en las trayectorias de los artistas y en los procesos creativos que llevaron adelante. De algún modo, el umbral con la muerte incentivó la producción como una forma de anclarse a la vida. Esto no significa que los vínculos entre las prácticas artísticas y el virus hayan sido terapéuticos, tampoco estrictamente contestatarios. Lo que propongo pensar es cómo el virus activó diferentes imágenes que iluminaron supervivencias, formas estéticas y políticas que perforaron lo real en épocas donde las garantías de la vida eran inestables. Teniendo en cuenta estas ideas, resulta crucial preguntarse por el lugar de los afectos en estas propuestas, asociados a estrategias de subjetividad, sociabilidad y comunidad, involucrados en un proceso de alta injerencia en la esfera pública, pero también en la vida íntima y la corporalidad. En un exhaustivo artículo sobre el giro afectivo y su desarrollo en la teoría política y los estudios de género, Cecilia Macón ha señalado ya su relevancia: "la presencia de los afectos implica una disolución de la distinción entre un polo activo y otro pasivo: el sufrimiento no implica ya pasividad; el trauma no resulta ya en el exclusivo ensimismamiento del ego."[6] Atender a esta dimensión permite indagar en acciones personales y colectivas en las cuales los afectos comúnmente relacionados a la negatividad no obturan la agencia y el empoderamiento, sino más bien conforman un pasaje que se desmarca de la figura convencional del paciente, construida en esos años mediante discursos estigmatizadores que hicieron a la ajenidad del virus.[7]

Partiendo de estas ideas, en las siguientes páginas analizaré un conjunto de *imágenes seropositivas* generadas en torno a la pandemia. Ellas ofrecen una mirada alternativa a través de políticas del deseo que boicotearon el llamado al aislamiento y la ilegibilidad de los cuerpos contagiados por el virus. Constituyen obras que desbordaron los contornos del medio artístico –donde su recepción fue inestable y escasa– para hacer legible en lo público y lo privado distintas maneras de vivir.

[5] Un conjunto de estudios críticos sobre la producción de significados culturales a través de la visualidad se presenta en José Luis Brea, ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal, 2005.

[6] Cecilia Macón, "*Sentimus ergo sumus*. El surgimiento del giro afectivo y su impacto sobre la filosofía política", *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, vol. 2, no. 6, 2013, p.10.

[7] Véase Cecilia Macón y Mariela Solana, "Introducción", en Macón y Solana, eds., *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado*, Buenos Aires: Blatt &Ríos, 2015, pp. 11-40.

Vivir su vida

En lugar de aquietarse, volverse dócil y escuchar el llamado al orden a partir de su diagnóstico VIH positivo en 1987, la artista Liliana Maresca (1951-1994) intensificó su producción y trazó nuevos lazos artísticos y personales. Durante estos años algunas de sus instalaciones incluyen como tema distintas alegorías sobre la coyuntura política y la pobreza. Basura, objetos degradados por el paso del tiempo, otros pertenecientes a rituales de la muerte –como crucifijos y ataúdes–, imágenes de archivo, entre otros, constituyen el repertorio visual que hace de Maresca una artista singular en la historia reciente del arte argentino. También eligió posar, autoafirmarse y traspasar los límites de lo representado, frente a las mediaciones de una cámara fotográfica, un aviso publicitario o una comunicación telefónica.[8] Otro grupo de obras invitaba a "estar juntos", en comunidad, aun cuando la realidad se tensaba con esa posibilidad.[9]

En 1992, Maresca llevó cabo *Espacio disponible* en el Centro Casal de Catalunya, que contaba con una pequeña sala de exhibición frecuentada por la comunidad artística de Buenos Aires. La instalación estaba compuesta por tres carteles parecidos a los utilizados por las inmobiliarias: uno central de tipo caballete con la leyenda "Espacio disponible. Apto todo destino. Liliana Maresca. 23-5457 [el número telefónico de la artista]. Del 3-12 al 24-12-92" y otros dos colocados sobre las paredes laterales de la sala, replicando de manera disgregada los mismos datos. ¿Qué sentidos se desprenden de ésta obra? Si bien son varias las interpretaciones que la envuelven, entre ellas adquieren relevancia una reflexión crítica sobre las privatizaciones llevadas a cabo por el gobierno menemista, una mirada melancólica sobre el individualismo imperante en el mundo del arte y una metáfora sobre su futura ausencia[10]. La artista diseñó un espacio para ser aprovechado y ocupado por personas desconocidas, que previamente debían contactarse con ella. Un espacio vacío que funciona como una imagen de la vida que nos convoca, pero no en términos utilitarios, sino a través de una heterotopía que interrumpe el tiempo lineal y establece un tiempo y espacio efímeros al que se puede acceder por medio de un gesto mínimo como lo es un llamado

[8] Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

[9] Una primera bibliografía sobre Liliana Maresca se encuentra en Adriana Lauría et al., *Liliana Maresca. Transmutaciones* (cat. exp.), Buenos Aires: Museo Castagnino + Macro/Malba-Fundación Costantini. A su vez, recomiendo la lectura de María Laura Gutiérrez, "Ocupaciones afectivas contra el desencanto. Placer, juego y comunidades en *Una bufanda para Buenos Aires* (1985) y *La kermesse. El paraíso de las bestias* (1986)", *Primeras Jornadas de Investigación sobre Políticas Visuales de los Afectos*, LABIAL, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

[10] Javier Villa, "Forma = determinación. Liliana Maresca 1982-1994", en Noorthoon et al., *Liliana Maresca*(cat. exp.), Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2017, pp. 45-71.

telefónico.[11] De esta manera, Maresca evade la reclusión a la que fueron confinadas las personas que vivían con el virus e invita al encuentro por fuera de los privilegios inmunitarios.

Una de sus últimas exposiciones fue *Imagen pública-Altas esferas* (1993), realizada en la Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta. Para esta oportunidad recolectó fotografías de figuras del poder político y la farándula de los últimos veinte años en los archivos del diario Página *12*, las amplió y empapeló con ellas las paredes de la sala. Colocó un pedestal escalonado con una salivadera en la que se derramaba tinta negra desde el techo –en el proyecto original la tinta, al caer, cambiaría su color a rojo– y sumó un sonido en el que se superponían fragmentos de programas radiales y televisivos. Tanto el goteo lento de la tinta, que interrumpe el ritmo simultáneo y acelerado de las fotografías, como el recipiente, pensado para contener los excrementos de la boca, generan un reenvío con los mitos del contagio que en ese entonces organizaban la reproducción simbólica de los estigmas. El diseño de la invitación a la muestra incluye una imagen de Maresca posando desnuda sobre algunos de los retratos reproducidos, entre ellos Jorge Rafael Videla, Emilio Massera, Raúl Alfonsín, Carlos Menem, María Julia Alsogaray y Bill Clinton.

[11] Michel Foucault, "De los espacios otros. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967", trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984.

Liliana Maresca, Sin título, Imagen Pública – Altas esferas, 1993. Fotografía de Marcos López.

El resultado produce cierta extrañeza, ya que al enmarcar las imágenes periodísticas en otro entorno, todo pareciera estar en el mismo intercambio de signos: su propio cuerpo infectado y los rostros del poder conforman una trama visual que resulta incisiva sobre el paisaje social de la época. Una vez concluida la muestra la artista llevó las imágenes pegadas en paneles a la Reserva Ecológica de la Costanera Sur y las acomodó en la costa del río. En *Frenesí* (1994), video realizado por la fotógrafa Adriana Miranda, podemos ver a la artista vestida de negro junto a algunos colaboradores disponiendo los paneles entre los escombros y las piedras. Las caras de los políticos se erigen como ruinas, mientras un grupo de niños con guardapolvos juega y tira piedras en el agua, luego el río comienza lentamente a cubrirlo todo.[12] La vida en su condición desnuda hilvana diferentes temporalidades que se tensan y contrastan entre sí, el pasado de violencias que marcó nuestra historia golpea la

[12] En 1994 se llevó a cabo la exposición *Frenesí* en el Centro Cultural Recoleta. La muestra, curada por Jorge Gumier Maier, exhibió la producción realizada por Liliana Maresca a largo de una década. Adriana Miranda llevó a cabo el video entregado como catálogo audio-visual de la exposición.

precariedad del presente y anticipa un futuro que para Maresca y otras personas comenzaba a desvanecerse.[13]

El París de K

Alejandro Kuropatwa (1956-2003) recibió su diagnóstico en 1985, al poco tiempo de haberse radicado en Buenos Aires, luego de una estadía de varios años en Nueva York, donde estudió fotografía en distintos institutos de diseño de indumentaria y modas. Para ese entonces había mostrado en discotecas como Studio 54 y Danceteria y en algunas galerías y espacios de exposición del país, pero a partir del VIH su producción asumió mayor continuidad, dando lugar a numerosas series fotográficas en paralelo, a las fotografías de rock en las cuales registró a músicos como Charly García, Fito Páez y Gustavo Cerati. En estos años Kuropatwa, proveniente de una familia de clase alta, construyó la imagen de un dandy excéntrico que sin origen aristocrático se paseaba con cierta oscilación y errancia *snob* por los escenarios más refinados y marginales de Buenos Aires. Si bien a lo largo de los años mantuvo la rigurosidad del oficio, su experiencia con la enfermedad le permitió organizar mejor sus estrategias artísticas y conceptualizar su obra. En ocasiones Kuropatwa se refirió a su producción a partir de dos períodos, el depresivo y el alegre, momentos que hacen eco de las vueltas de su salud y la cronicidad de la enfermedad a través de la medicación tripartita.[14]

En 1984 expuso en la galería Ruth Benzacar un conjunto de fotografías en blanco y negro que tienen como protagonistas a amigos, modelos gays y artistas de la escena *underground* neoyorkina, una comunidad en constante hacer creativo y disfrute que en los años siguientes se vio vapuleada por el SIDA. Dos años después presentó *Naturalezas muertas* en el Centro Cultural Recoleta, donde colgó fotografías de bodegones, otra vez en blanco y negro. Compuestas por frutas y verduras en descomposición junto a martillos, serruchos, yunques y canastos.[15] De manera insistente, Kuropatwa apeló en términos tradicionales al género, cierta devoción *camp* por las

[13] Según Agamben, la *nuda vida* [vida desnuda] es la vida desprovista de toda cualificación, una figura que ilumina el vínculo original entre el poder soberano y la vida humana expuesta a la muerte. En este sentido, la *nuda vida* emerge cuando la biopolítica coincide, en su totalidad, con la política y estado de excepción con el Estado, véase Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pretextos, 2013.

[14] Victoria Verlichak, "Alejandro Kuropatwa", *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires: Fundación Proa, 1998, pp. 153-70.

[15] En esta serie se presenta una característica constante en las fotografías de Kuropatwa: los fondos neutros. Esta operación se desprende de su trabajo como fotógrafo de los catálogos de cosméticos Vía Valrossa, la empresa familiar.

flores y los objetos acumulados le permitió la posibilidad de otorgar un estatus estético a la cultura material que lo rodeaba. Retomó esta operación en la muestra que realizó en 1993 junto al poeta Hugo Mujica. Las fotografías fueron acompañadas por escritos como: "Me condenaron a muerte/ y me olvidaron atado al borde de la vida" o "Me arrojaron a la arena de un circo/ de gradas vacías, me arrojaron a las fieras/ en un arena sin fieras". También, en esta misma línea, se encuentra *Mi amor. Alejandro Kuropatwa* llevada a cabo en la Fotogalería del Centro Cultural Rojas dos años después, donde sumó flores suspendidas rozagantes y marchitas organizadas en núcleos titulados: la historia de lo seco, de lo muerto, del fondo, se fue para allá y un instante en la vida de A.[16] El anacronismo y la melancolía de estas imágenes imponen un tiempo más lento, fijado en la añoranza al pasado, conforman un registro afectivo y corporal que alternó entre la vitalidad y lo deteriorado. A diferencia de las biografías que circulaban por la prensa, en las que las personas que con VIH fueron figuradas como víctimas pasivas,[17] la trayectoria de Kuropatwa es más incómoda, resiste a ser situada en estas representaciones.

En 1990, Kuropatwa abandonó momentáneamente las naturalezas muertas y realizó el registro ficcional *Treinta días en la vida de A.* que consiste en una serie de fotografías impresas en una película polaroid vencida de 35 mm: casas, niños, perros, pasillos, árboles secos, escombros, flores y algunos amigos. El resultado es un conjunto de imágenes oscuras y dañadas, en grises, azules y verdosos, con marcas y rayaduras, iluminadas con tubos fluorescentes que remiten a un clima hospitalario. Martha Nanni, curadora de la exposición, dijo al respecto: "La muestra era una enorme metáfora sobre el universo SIDA. […] Kuropatwa circula su cámara por espacios transgresores donde persigue su propia identidad […] Todo se va erosionando: imagen, película, recuerdos".[18] Nanni pareciera captar ese estado anómalo que para la cultura occidental es la enfermedad, el ingreso de un agente externo que, como señala Gabriel Giorgi, deja al cuerpo fuera de lo propio, desprovisto de lo que le otorga identidad según la imaginación inmunitaria.[19] El virus impuso otra temporalidad en los modos de vida, por lo general pautados según marcadores heterocentrados como nacer, casarse, reproducirse y morir.[20] en este sentido las imágenes de Kuropatwa nos presentan la experiencia del SIDA a través de objetos triviales y escenarios

[16] Recomiendo la lectura de María Gainza, "Alejandro Kuropatwa: fondo blanco", en Duprat et al., *Kuropatwa en technicolor* (cat. exp.), Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini, 2005, pp. 69-95.

[17] Sobre los modos de representación de las personas con VIH en la prensa argentina durante los años noventa, recomiendo consultar la investigación de Ana Lía Kornblit, ed., *El sida en la prensa argentina*, Documentos de trabajo no. 25, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2003.

[18] María Gainza, Op. cit., pp. 81-82.

[19] Gabriel Giorgi, "Después de la salud. La escritura del virus", *Revista Estudios*, no. 33, 2009, pp. 13-34.

[20] Véase Jack Halberstam, *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva York-Londres: New York University Press, 2005.

fantasmales que funcionan como umbrales entre la vida y la muerte. Estas ideas se refuerzan en el video realizado por Jorge Caterbona y musicalizado por Fito Páez, en el cual el relato se enfatiza con frases como: "salto al vacío", "no sé si han visto cómo el paisaje se va rompiendo cuando se mira hacia atrás", "aquella mañana no vio ni una vez el cielo", "cuerpos bajo los escombros en la sombra del decorado", etcétera.

En concordancia con algunas escrituras del virus, como *Citomegalovirus* (1992) de Hervé Guibert y *Blue* (1993) de Derek Jarman y los ejemplos locales *Un año sin amor* (1998) de Pablo Pérez y *Vivir con virus* (2004) de Marta Dillon, se evidencia el ritual obstinado de escribir diarios y confeccionar archivos afectivos –entremezclados con historias clínicas– que reafirman la necesidad de la palabra como un documento abierto en tiempo real, que puede ser apropiado por otros para calmar la falta de certeza y la asfixia generada por el discurso médico y las políticas de salud.

En 1992 el artista continuó con las naturalezas muertas, pero esta vez decidió exponerlas en un espacio distinto. Alquiló, sólo por una noche, una suite del lujoso Hotel Meurice de París, colgó prolijamente sus fotografías en las paredes e invitó a treinta invitados a un cóctel en la misma habitación. De este evento surgió el cortometraje *El París de K* (1992) filmado por su amiga Variety Moszynski, quien registra a los amigos en plena diversión, tomando champagne; también entrevista a Kuropatwa, que pareciera despedirse "para siempre" recostado en una cama de sábanas blancas, mostrando, despacio, alternadamente y sin el sonido festivo, las imágenes en blanco y negro de sus flores. El video concluye con la imagen de Kuropatwa en la cama y un amigo que le arroja encima un ramo de rosas rojas. Las flores, en ese estado previo a marchitarse, contrastan con el clima festivo, y a la vez proporcionan una imagen de la potencia de la vida.

De manera similar a *Espacio disponible* de Maresca, en el video podemos ver cómo Kuropatwa hace un uso *queer* del espacio y el tiempo trazando para sí mismo y sus allegados una heterotopía que va a contrarreloj de las lógicas productivas que instrumentalizan la vida.[21]A su vez se presenta la necesidad de ritualizar y embellecer el pasaje hacia la muerte, gesto compartido con algunos artistas que fallecieron a causa de SIDA en Buenos Aires: el clown-travesti Batato Barea (1961-1991) le pidió a sus amigos que pusieran globos en la casa mortuoria, su amigo Sergio Avello confeccionó una cruz con pequeños globos de colores. Maresca fue despedida rodeada de sus amigas en una habitación perfumada con magnolias. El artista Omar Schiliro (1962-1994) fue maquillado y decorado con perlas, gemas, caireles y otros materiales que

[21] En *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* José Esteban Muñoz desarrolla la noción *queer-utópico* como ese impulso que encontramos en las experiencias estéticas, utopías concretas y extáticas que interrumpen las lógicas productivas. Si bien el autor al momento de pensar estas ideas tiene en mente el concepto de *wish-landscapes* [deseo-paisajes] de Ernst Bloch, autor de *El principio esperanza* (1938-1947), resulta productivo hilvanar esta interpretación con el concepto de heterotopía desarrollado por Foucault, véase José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York-Londres: New York University Press, 2009.

utilizaba para sus creaciones, también pasaron música y dispusieron algunas de sus obras.

En 1996, en el marco de la XI Conferencia Mundial sobre el Sida llevada a cabo en Vancouver, conocida como la "Conferencia de la Esperanza", se expusieron los resultados favorables del tratamiento combinado antirretroviral para las personas con VIH.[22] Esta medicación tripartita conocida como TARGA (Tratamiento Antirretroviral de Gran Actividad) es una terapia en la que se combinan distintos fármacos para prevenir que el virus se multiplique, evitando así los daños que genera en el sistema inmunitario y logrando la disminución de la carga viral, hasta niveles indetectables. La cronicidad de la enfermedad llegaba al país en un contexto crítico, ya que en el transcurso de ese año se registró el mayor número de defunciones.[23] A través de algunos contactos con laboratorios, Kuropatwa accedió rápidamente a la medicación, siendo una de las primeras personas públicas en negativizar el virus. En estos años se convirtió en un portavoz de la efectividad del cóctel, apareció en programas de televisión y diarios exigiendo la igualdad de condiciones para las personas con VIH.

"Durante por lo menos diez años la vida de Alejandro consistió ante todo en una amenaza. Una amenaza de muerte. Y ahora, de pronto, la ciencia la torna en la amenaza inversa: de vida", dice el artista Roberto Jacoby en el catálogo de la exposición *Cóctel* (1996) que también tuvo lugar en Ruth Benzacar.[24] En esta serie el fotógrafo, radicado en una clínica de rehabilitación en California, tomó las píldoras y las colocó en composiciones similares a las fotografías de productos de consumo diario y otros más suntuosos como joyas y perfumes.

[22] Lucía Argos, "Vancouver marca el final del pesimismo en la lucha contra el sida, gracias a los fármacos", documento electrónico: https://elpais.com/diario/1996/07/13/sociedad/837208814_850215.html, acceso 4 de octubre de 2017.

[23] Carlos Guevel et al., *Op cit*., 2009. Pese a que desde 1997 se percibe un descenso de la mortalidad por la provisión y el acceso gratuito al TARGA, es necesario señalar que durante los últimos años de la década del noventa y comienzos del 2000 el acceso a la medicación tendrá dificultades de orden burocrático, económico y social.

[24] Roberto Jacoby, "Cóctel", en Duprat et al., *Kuropatwa en technicolor*(cat. exp.), Buenos Aires: Malba-Fundación Costantini, 2005, p. 21.

Alejandro Kuropatwa, Sin título, Cóctel, 1996. Archivo Kuropatwa, Buenos Aires.

Solas, agrupadas o apoyadas sobre una rosa intacta con gotas de rocío o entre toallas suaves, las pastillas se presentan como un objeto de deseo y privilegio de unos pocos. Pero si observamos otras fotografías encontramos la rutina, en especial cuando las píldoras aparecen en pastilleros, junto a un vaso de agua, en un blíster casi agotado e incluso en su misma boca. En algunas entrevistas, Kuropatwa afirmó que llegó a tomar hasta treinta comprimidos por día, que su vida había cambiado al incorporar dieta estricta y ejercicio físico.[25] Sobre el período del cóctel, Lina Meruane sostiene que en la literatura argentina "no se narra como alivio: impera más bien la ansiedad sobre esa vida cotidiana cronometrada por el horario de las pastillas. La existencia, ahora intervenida por la retórica de la autodisciplina –la toma de pastillas en horarios fijos y constantes–, introduce un sistema de normalización implícito en la nueva terapia."[26] Pero las imágenes de Kuropatwa resultan más complejas, incluso ayudan a problematizar estas ideas. Si bien es posible asociar la secuencia de fotografías y la repetición de la píldora con un proceso maximizado por el control y la rutina, es necesario señalar que la ansiedad y otros afectos "negativos" también son

[25] Victoria Verlichak, Op cit., 1998, pp. 153-70.
[26] Lina Meruane, *Op. cit*., 2012, pp. 257-258.

respuestas que hacen a la supervivencia de las personas. En este caso, podemos decir que el efecto normalizador de la farmacología no obtura la agencia; planteándolo en las palabras de Eve Kosofsky Sedgwick "funciona como un nexo de producción: de producción de significado, de presencia personal, de política y de eficacia performativa y crítica".[27]

En 2004 Douglas Crimp, historiador del arte y activista fundador de Act Up,[28] publicó *Melancholia and Moralism*, una compilación de ensayos escritos entre los años ochenta y noventa, en torno a las respuestas al VIH que tuvieron lugar en un epicentro como Nueva York. En algunos textos, Crimp indaga en la transformación conservadora que experimentó el activismo gay pasada la crisis el sida y en otros como "Portraits of People with AIDS" [Retratos de personas con sida] y "Demoralizing Representations of AIDS" [Representaciones no moralizantes del sida] analiza críticamente un conjunto de producciones artísticas que se diferencian entre sí a partir del tratamiento que hacen del virus.[29] Frente a las fotografías de Nicholas Nixon y Rosalind Solomon o películas como *Filadelfia* (1993) de Jonathan Demme, en las que las personas con sida aparecen demacradas, solitarias y en espacios privados o integradas cómodamente en contextos heteronormados, Crimp antepone dos propuestas audiovisuales, *Danny* (1987) de Stashu Kybartas y *Fast Trip, Long Drop* (1993) de Gregg Bordowitz. En el video de Kybartas, el diálogo entre Danny, enfermo de sida, y el director deja entrever un coqueteo. Pese a que el cuerpo de Danny presenta marcas como sarcomas de Kaposi, el uso lento de la cámara y los planos detalle sobre diferentes partes del cuerpo nos envuelve en un clima erótico que abre la pregunta por el deseo más allá de la desolación general. En cuanto a la propuesta de Bordowitz, la utilización de dos personajes *alter ego* interpretados por él mismo y el despliegue de afectos en torno a su historia familiar, anécdotas triviales e incluso la propia muerte, dan cuenta del virus en términos no moralizantes, ya que el dramatismo morboso y la aparente comunicación fidedigna son desactivados a través del humor y el sarcasmo.

Estos últimos componentes los encontramos también en los proyectos artísticos analizados en los párrafos anteriores, no obstante quisiera detenerme en un conjunto de fotografías que Kuropatwa le tomó a Maresca en 1994. Al igual que varios

[27] Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer Performativity, Warhol´s Shyness, Warhol´s Whiteness", en Doyle, Flatley y Muñoz, eds., *Pop Out: Queer Warhol*, Durham: Duke University Press, 1996, p.135.

[28] Act Up (*AIDS Coalition to Unleash Power*) fue un grupo de acción directa fundado en 1987 en Nueva York para reclamar de manera inmediata políticas y legislaciones en relación al vih-sida, tales como asistencia médica gratuita, pruebas de tratamientos farmacológicos, ayuda económica y contención a los afectados por la pandemia. Act Up se caracterizó por intervenciones mediáticas, manifestaciones callejeras y escraches a instituciones del poder gubernamental acompañadas por el desarrollo de producciones artísticas, gráficas y acciones performáticas de alto impacto.

[29] Estos artículos fueron incluidos y traducidos al español en Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid: Akal, 2005.

retratos del fotógrafo, el tipo de imagen es cercana a la publicidad y la moda, posee un fondo neutro y la figura entera está perfectamente iluminada. Estas características contrastan y acentúan el cuerpo algo desnudo de Maresca generando una suerte de baile ritual que fugazmente aliviana las huellas del sida sobre su cuerpo.

Alejandro Kuropatwa, Liliana Maresca, 1994. Archivo Kuropatwa, Buenos Aires.

Ese instante detenido que marca la fotografía captura a la artista en el territorio de la transgresión. Un erotismo que contribuye a desbaratar la producción de imágenes execrables en torno al sida impulsadas por los medios de comunicación y las

campañas de prevención. Si el virus resultó una oportunidad para aislar los tabúes del sexo y la muerte, el erotismo de estas fotografías nos aleja de la pretendida transparencia de los discursos oficiales para poner sobre la mesa afectos contrastados que hacen a la negatividad, las "ansias de durar" –como diría Bataille–,[30] la resistencia diaria y el cansancio.

Fabulous Nobodies: salvar las distancias

En 1993, Roberto Jacoby y Mariana "Kiwi" Sainz crearon los Fabulous Nobodies, una agencia creativa dedicada a realizar campañas sin productos.[31] Con cierta parodia al clima cultural de la época, configurado por la prevalencia de las lógicas del mercado sobre lo público, los Fabulous Nobodies desarrollaron dos propuestas originales dentro de los horizontes visuales del virus, *Maresca se entrega a todo destino* (1993) y *Yo tengo sida* (1994). Estos proyectos pueden ser hilvanados con otras plataformas colectivas que Jacoby pensó, junto a diferentes agentes culturales, hacia finales de los años noventa y principios del 2000, como por ejemplo Bola de Nieve y Proyecto Venus. El carácter relacional de estas experiencias se inscribe en la posibilidad de trazar distintos modelos de relaciones sociales que anticipan, en el paisaje de la utopía, formas de vidas posibles. Jacoby ha conceptualizado estos modelos como *microtopías*, equipamientos que poseen una existencia pequeña, efímera y aislada pero que expanden al infinito la imaginación.[32]

En *Maresca se entrega todo destino* (1993) la artista aparece posando semidesnuda en un aviso publicado en la revista *El libertino*,[33] junto a la leyenda del título se presenta su número telefónico. El gesto de los Fabulous Nobodies fue ingresar un cuerpo infectado, que intenta desajustar la moral disciplinante, en el flujo seriado de la cultura visual de la época; disponer de los signos que hacen al erotismo y el ejercicio libre de la sexualidad para generar un contrapunto con las imágenes recurrentes de las personas con sida. "Estar en el borde"[34] –como dijo Marta Dillon en una oportunidad al recordar a Maresca–, es una idea que ilumina el sentido de esta obra en la que la artista fue fotografiada por Kuropatwa exhibiendo con sensualidad algunas

[30] Georges Bataille, *El erotismo*, Buenos Aires: Tusquets, 2006.

[31] Sobre este proyecto y otros que hacen a la producción artística de Roberto Jacoby desde los años sesenta véase Ana Longoni, ed., *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

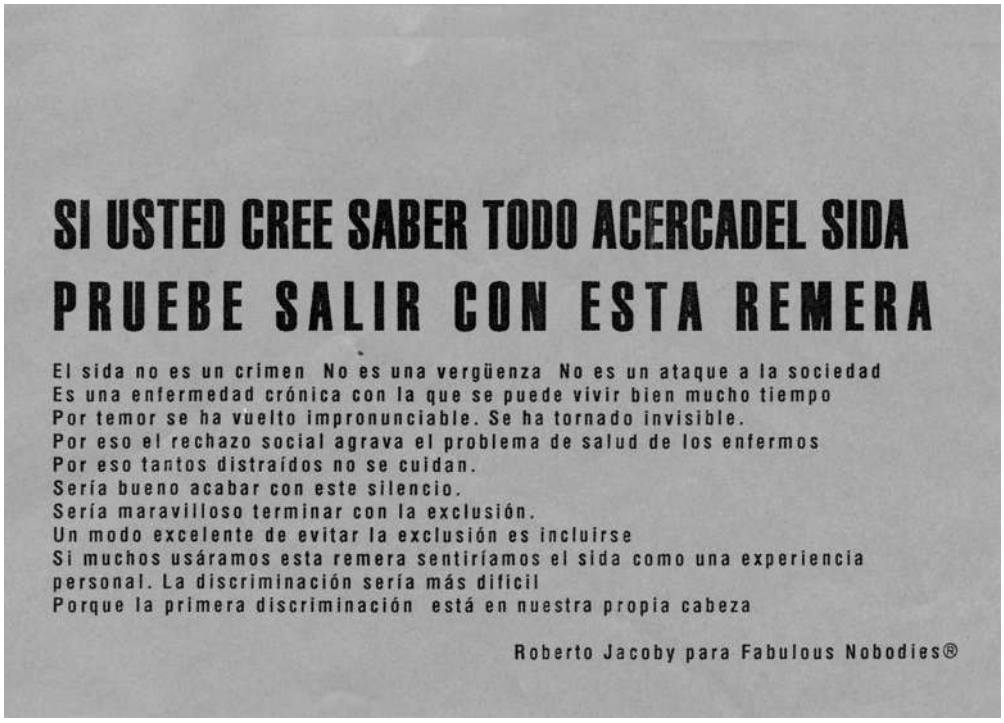
[32] Roberto Jacoby en Francisco Ali-Brouchoud, "Roberto Jacoby. Cómo ganar amigos", *Otra parte*, no. 11, otroño de 2007.

[33] Fue una revista erótica fundada en 1992 por Marta Dillon y Diego Ciardullo.

[34] Marta Dillon, "Poemas cosidos en el borde", documento electrónico: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/26-2834-2006-08-18.html, acceso 4 de octubre de 2017.

partes de su cuerpo. Como en las otras fotografías, el lenguaje publicitario está presente, sin embargo podemos observar distintos reenvíos con los avisos callejeros de clubes de striptease –que empezaron a aparecer en los postes y las paredes de Buenos Aires en los años noventa– y el imaginario *Lolita* apropiado por la pornografía y los programas de televisión humorísticos.

En 1994 los Fabulous Nobodies llevaron a cabo la campaña *Yo tengo sida* (1994), una producción de remeras impresas con la misma leyenda que fue repartida entre figuras del espectáculo y usada por los artistas y sus amigos para pasear por Buenos Aires. La remera estaba acompañada de un volante que titulaba "Si usted cree saber todo acerca del sida pruebe salir con esta remera". En un contexto atravesado por la discriminación, las remeras diseñadas por Jacoby desplegaron un componente que escaseaba en la comunicación de la época: la solidaridad.



Fabulous Nobodies (Roberto Jacoby y Mariana "Kiwi" Sainz), Yo tengo sida, 1994. Archivo Roberto Jacoby, Buenos Aires.

En el sentido opuesto a las campañas que, en su mayoría, apuntaban a la prevención del contagio, teniendo como interlocutores a las personas que no viven con el virus, *Yo tengo sida* se propuso deconstruir la ajenidad del virus para borrar los límites entre lo propio y lo ajeno. Los artistas recurrieron a la sobreidentificación, una operación clave de la publicidad, sin embargo no apelaron al dramatismo, tampoco al morbo. Las camisetas fueron confeccionadas en colores llamativos como el verde y el azul y la frase fue diseñada con letras minúsculas en una combinación de colores pasteles asociados mediante el estereotipo a la alegría, incluso, a la promoción de marcas que apuntan a un consumidor joven. Una política visual que se diferencia del tremendismo del rojo y las mayúsculas de la sigla SIDA para pulsar por una imagen más vital, siendo el virus algo que se comparte y experimenta diariamente, un estado que nos involucra y con el cual no hay ninguna distancia.

Cierre

El desarrollo del virus introdujo un límite inmediato a la vida, el contundente trabajo de Maresca y la solidaridad de los Fabulous Nobodies fueron propuestas eficaces, dispuestas a intervenir de manera directa en la realidad para agitar una política del acontecimiento que desacredite la ajenidad del VIH y las regulaciones inmunitarias que hacen a "lo sano". La vuelta crónica de la enfermedad conectó indefinidamente a las personas con la farmacología, Kuropatwa nos aproxima a esta etapa a través de la pregunta por la belleza. Desde una flor rozagante a una píldora, el registro constante pareciera alivianar esta reformulación de la vida. Un proceso en el que la vida humana se desmarca de cualquier esencialismo para acercarse a nuevas formas de agencia y auto-sustentabilidad.

En estas imágenes podemos observar un posicionamiento diferente a la negatividad con la que se asocia al cuerpo enfermo y, a su vez, una huida del sentimentalismo que involucra tanto a la victimización como a los discursos de autoayuda y superación, fantasías alienantes del *optimismo cruel*.[35]Aquí no hay reclusión, sino una experiencia abierta a multiplicarse. Estar juntos y crear los espacios necesarios para eso, aunque sean pequeños y fugaces, desobedecer la fuerza moldeadora de la injuria y la reclusión, hacer de la historia clínica un material poético, ponerse una camiseta para salvar las distancias, son algunas de las estrategias que se propusieron resistir en épocas donde la vida quedó despojada de sus marcas de protección.

[35] Hago referencia a la noción desarrollada por Lauren Berlant, *Cruel optimism*, Durham: Duke Press, 2011. En este sentido, Cecilia Macón señala que "Berlant despliega detalladamente la tesis de que el mantenimiento de las fantasías de progreso, principalmente las de movilidad social ascendente, constituyen un afecto particular: el *optimismo cruel*, una suerte de operación ideológica dedicada a que las personas se mantengan apegadas a vidas que, en los hechos, no resultan en su felicidad", Cecilia Macón, Op. cit., 2013, pp. 21-22.

De la historia a la haecceidad: Reformulaciones espaciales del pasado en el cine post-patrimonial

Elise Wortel
Fontys University

En las últimas tres décadas, diversas representaciones cinematográficas del pasado nos han llevado desde las imágenes de nostalgia burguesa a las fronteras de la representación histórica y cultural.[1] El cine patrimonial de la década del 80, con elegantes películas reminiscentes como *Pasaje a la India* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) y *Maurice* (James Ivory, 1987)[2], promovió un debate crítico sobre las historias ocultas que revelan una intrincada realidad de luchas políticas basadas en dimensiones de género, sexualidad, clase y etnicidad. En la década del 90, con la llegada de un cine post-patrimonial más sexualmente explícito, violento y autoconsciente[3], con películas como *Orlando* (Sally Potter, 1992), *La lección de piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) y *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998)[4], la discusión sobre el cine patrimonial comenzó a explorar las interacciones posmodernas entre

[1] Este artículo fue originalmente publicado en inglés. Elise Wortel. "From History to Haecceity: Spatial Reframings of the Past in Post-heritage Cinema". *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 2 (Winter 2011). Web. ISSN: 2009 - 4078.Traducción de Irene Depetris Chauvin.

[2] *A Passage to India.*Dir. David Lean. EMI Films, Home Box Office (HBO), Thorn EMI Screen Entertainment, 1984. DVD; *Maurice.*Dir. James Ivory.Merchant Ivory Productions, Cinecom Pictures, Film Four International, 1987.DVD.

[3] Claire Monk. "Sexuality and the heritage" *Sight & Sound*5:10 (1995): 32-34.

[4] *Orlando.* Dir. Sally Potter. Adventure Pictures, Lenfilm Studio, Mikado Film, 1992. DVD; *The Piano.* Dir. Jane Campion. Australian Film Commission, The, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, 1993. DVD; *Elizabeth.* Dir. ShekharKapur. Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Channel Four Films, 1998. DVD.

historia, temáticas contemporáneas y estética[5]. El imponente estilo del cine patrimonial, con su énfasis en la autenticidad de los diálogos y en la escenografía de época, se contrapone a un cine posmoderno que intencionalmente favorece la franqueza contemporánea de, por ejemplo, los diálogos modernos, los primeros planos extremos y los movimientos de cámara en mano. Ahora la convivencia e interacción de una estética patrimonial y post-patrimonial lleva a la transposición de textos históricos y literarios en texturas hápticas de tejido, piel, forma, sonido, color y movimiento, lo que vuelve al pasado cada vez más tangible en el presente y revela una sensación no lineal del tiempo.

Estamos acostumbrados a estructurar el tiempo de acuerdo con una lógica lineal de la representación que presenta el pasado como cronológicamente diferente respecto del presente.[6] Con el objetivo de desarrollar formas no lineales de análisis para enmarcar la historia en términos de nuestra realidad fluida, como indica Manuel De Landa[7], este ensayo se desviará de las estructuras lineales creadas por la representación. Así, las películas seleccionadas para este análisis no pretenden actuar como ejemplos. En cambio, el proceso cinematográfico que transforma la historia en haecceidad es el foco central del artículo. Para entender la lógica no lineal del tiempo necesitamos crear una siempre cambiante red de conexiones no lineales y "comenzar a relacionarnos con aquello que buscamos entender"[8], poniendo en práctica el método rizomático de encuentros de Deleuze.

La teoría deleuziana del cine ofrece un entendimiento novedoso de sensaciones cinemáticas, revelando procesos micropolíticos de, por ejemplo, el devenir, la (des)

---

[5] Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Imelda Whelehan. Eds. *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction* (London and Sterling: Pluto Press, 2001). También Andrew Higson. *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980* (Oxford: Oxford University Press, 2003); Claire Monk y Amy Sargeant. Eds. *British Historical Cinema. The History, Heritage and Costume Film* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002); GinetteVincendeau. Ed. *Film/Literature/Heritage.A Sight and Sound Reader.* Londres: BFI Publishing, 2001 y Julianne Pidduck. *Contemporary Costume Film. Space, Place and the Past.*Londres: BFI Publishing, 2004.

[6] Los cuatro aspectos de la representación concebidos por Deleuze como "identidad", "analogía", "oposición" y "semejanza" producen una metodología que sigue una lógica de la homogeneidad, la jerarquía, la estasis y la causalidad (Gilles Deleuze. *Difference and Repetition.* 1968. Trad. Paul Patton. Londres y Nueva York: Continuum, 2001, p. 29). Por consiguiente y, sin tener en cuenta la noción de que la "historia de la humanidad no siguió una línea recta, como si todo apuntara hacia sociedades civilizadas comoobjetivo último", los procesos históricos tradicionalmente se estructuran de manera cronológica según la lógica lineal de la representación (Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History.* New York: Swerve Editions, 2000, p. 16)

[7] Manuel De Landa. *A Thousand Years of Nonlinear History.* New York: Swerve Editions, 2000, pp. 257-274.

[8] Claire Colebrook. *Gilles Deleuze.* Londres y Nueva York: Routledge, 2002, p. 46.

territorialización y el afecto[9]. Junto con la invención de nociones como la de los efectos kinésicos del cine[10], la cinesexualidad[11], la visualidad táctil[12] y la neuro-imagen[13], la perspectiva deleuziana sigue creando nuevas lecturas de la imagen cinematográfica clásica y moderna. Sin embargo, a pesar del impacto cultural del cine (post) patrimonial[14], la combinación del patrimonio con los conceptos y el método de Deleuze es raramente explorada. En este sentido, el análisis de Pidduck del diseño de vestuario en el cine contemporáneo presenta el primer encuentro riguroso, ya que se enfoca en la "imagen-movimiento" de Deleuze para desentrañar las realidades espaciales del lugar y la locación que enmarcan cuerpos generizados, coloniales o queer.

La sensación espacial del pasado a la que me referiré en este análisis pretende revelar cómo ciertas producciones (post-)patrimoniales trasforman la historia cronológica en una sensación no lineal de haecceidad: "un modo de individuación diferente al de una persona, un sujeto, una cosa, o una sustancia"[15]. Como tal, este artículo traza la multiplicidad interna del tiempo como duración. Considerando materiales cinematográficos recientes, examino bloques de sensaciones cinemáticas que corren paralelas a la percepción semántica de cine. Así, al discutir los efectos del afecto y su contraparte abstracta, la haecceidad, este artículo pretende revelar y afirmar los efectos no lineales de tiempo como una memoria pura y creativa[16].

La no linealidad y el "entre-tiempo"

[9] Véase Ronald Bogue. *Deleuze on Cinema.* New York and London: Routledge, 2003. También Felicity Coleman. "Deleuze's Kiss: The Sensory Pause of Screen Affect". *Pli: The Warwick Journal of Philosophy.* 16 (2005): 101-113; Gregory Flaxman. Ed. *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema.*Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2000; Patricia Pisters. *The Matrix of Visual Culture.Working With Deleuze in Film Theory.*Stanford: Stanford University Press, 2003 y Anna Powel. *Deleuze, Altered States and Film.*Edimburgo: Stanford University Press, 2003.

[10] Elena Del Río. *Deleuze and the Cinemas of Performance.Powers of Affection.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

[11] Patricia Mac Cormack. *Cinesexuality.*Hampshire y Burlington: Asghate, 2008.

[12] Laura Marks. *The Skin of the Film.Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses.* Durham y Londres: Duke University Press, 2000.

[13] Patricia Pisters. *The Matrix of Visual Culture.Working With Deleuze in Film Theory.*Stanford: Stanford University Press, 2003.

[14] Claire Monk. *Heritage Film Audiences.Period Films and Contemporary Audiences in the UK.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

[15] Gilles Deleuze y Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.* Trad. Brian Massumi. Londres y Nueva York: Continuum, 2003, p. 261.

[16] Henri Bergson. *Matter and Memory.*1991. Trad. N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone Books, 2002, p. 139.

Jean-Luc Godard sostiene que el cine "se compone de la misma materia prima que la Historia"[17]. Este medio relativamente joven actúa como un archivo de imágenes históricas produciendo sensaciones inmediatas del pasado. Consciente de su ventaja tecnológica, el nuevo medio no sólo registra su propio pasado, sino que también captura imágenes de la realidad cotidiana que caracterizan períodos específicos. Debido a la capacidad de registro del cine por la que imagen, tiempo y técnica están irrevocablemente entrelazados, la película captura inmediatamente el devenir historia del presente. En los filmes que voy a comentar a continuación, sin embargo, el cine crea movimientos no lineales entre pasado y presente.

La dama y el duque (*L'anglaise et le duc,* 2001)[18] de Eric Rohmer es una adaptación de *Journal of My Life During the French Revolution* (1859) de Grace Dalrymple Elliott. A diferencia de la fantasía histórica *Vidocq: Muerte en Paris* (*Vidocq*, Pitof, 2001)[19], donde todo el espacio de la realidad del siglo XVIII (desde las calles y el paisaje rural hasta los interiores) ha sido transformado en el primer espectáculo completamente digital del pasado, *La dama y el duque* crea un encuentro más básico y reservado entre la historia y el surgimiento de la tecnología digital cinematográfica. La película literalmente pone en escena el pasado en el presente, fusionando el espacio fílmico con el espacio teatral de una obra del siglo XVIII. Los actores son insertados digitalmente en cuadros pintados por el artista y diseñador francés Jean-Baptiste Marot que recrean vistas históricas de París que han desaparecido para el espectador actual.[20]La cualidad artificial de estas escenas exteriores bidimensionales se continúa en el efecto deliberado de aislar bloques de sonido, en el uso distanciado de intertítulos expositivos y a través de las secuencias de interiores filmadas en estudio que reducen los movimientos de cámara a un mínimo. Este efecto contemporáneo de anacronismo autoconsciente y oscilante no da cuenta, sin embargo, de cómo *La dama y el duque* crea una genuina sensación no lineal del tiempo.

La película se abre con una vista pintada de una calle de Paris durante el reinado del Terror (05 de septiembre de 1793 – 28 de julio de 1794). La audiencia es introducida por un narrador de voz en off a la recién pavimentada calle de Miromesnil con sus casas todavía bordeando el campo. Cuatro años antes, Grace Elliott, una cortesana inteligente y educada de origen escocés, se había mudado a Francia para vivir como la amante de Luis Felipe II, duque de Orleans, primo del rey de Francia. Luego de terminada la relación amorosa, el vínculo amistoso entre ambos continuó y Elliot siguió viviendo en su casa parisina de la calle de Miromesnil. Esta locación,

[17] Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour. *Cinema: the Archeology of Film and the Memory of a Century.* Trad. John Howe. Oxford y Nueva York: Berg, 2005, p. 87.
[18] *La dama y el duque*. Dir. Eric Rohmer. Pathé Image Production, and Compagnie Eric Rohmer (CER), 2001. DVD.
[19] *Dark Portals: The Chronicles of Vidocq*. Dir. Pitof. RF2K Productions, 2001. DVD.
[20] Jean-Baptiste Marot. "Tableaux for the Cinema", *Neil Young's Film Lounge*. 23 de marzo de 2004.Web. 9 Sep. 2011.

un hecho menor en el gran curso de la historia, actúa como la premisa para que la película de Rohmer convierta las memorias de Elliott en una "degustación cinemática de Historia", una frase utilizada por Rohmer en su entrevista con Ferenzi: "Estoy muy interesado en los lugares", explica Rohmer; "el hecho de que este lugar exista aún [como lo afirma un artículo histórico sobre Elliott que Rohmer ha leído] y que podamos localizarlo, me llamó la atención particularmente"[21].

La autenticidad perdida de las localizaciones, con su particular arquitectura, las vistas urbanas parisinas del siglo XVIII, con sus paisajes todavía rurales, no son capturadas a través de la representación mimética de un pasado registrado. En cambio, es la calidad performativa de la imagen fílmica la que transpone el espacio histórico de acontecimientos registrados en un sitio de la memoria en el cine. Aquí, *La dama y el duque* provoca un cambio en la materia a la memoria (de la representación a la performance) que se alinea con la idea de Bergson del espacio como algo ya no exterior (materia), sino como "basado en cosas…. entre cosas y entre duraciones"[22]. El "entre-tiempo"[23] creado por la imagen cinematográfica en *La dama y el duque* disloca la representación mimética para performar el pasado histórico según la lógica no lineal y aparentemente caprichosa de la memoria. Así, el espacio teatral confinado dentro del cuadro cinematográfico deja de ser cronológico cuando la imagen-performance transforma el espacio material (de la locación) en una sensación espacial del tiempo (memoria). La conciencia que se manifiesta aquí a través de la sensación de memoria -o pasado puro- es la de la duración. Una sensación similar ha sido descrita por Marcel Proust en su conocido pasaje sobre la magdalena. El sabor de almendra de la magdalena sumergida en té traslada repentinamente a Proust hacia sus experiencias de infancia en Combray[24]. Esta memoria involuntaria evoca una atmósfera tanto personal (un recuerdo específico de la infancia) como impersonal (la sensación pura del tiempo, también experimentada en la coexistencia de pasado y presente cuando se tiene la sensación de un *déjà vu*).

El efecto no lineal de pasado puro creado por la performance del pasado en la película radica en el hecho de que, a diferencia de la representación mimética, que busca reconocimiento, semejanza y homogeneización de la comprensión de la realidad -que resulta en una presentación cronológica del tiempo- la performance desplaza el presente actual del pasado, "por el cual el pasado se encarna solamente

[21] Aurélien Ferenzi. «Entretien Avec Eric Rohmer». *Senses of Cinema*. 9/10: 16 (2001). Web. 9 Sep. 2011. < http://www.sensesofcinema.com/2001/16/rohmer_french/>

[22] Gilles Deleuze. *Bergsonism*.1991. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 2002, p. 49.

[23] Gilles Deleuze. *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*. Trad. Ames Hodges y Mike Taormina.Nueva York y Los Ángeles: Semiotext(e), 2006, p. 387.

[24] Marcel Proust. *Swann's Way*.1913. Trad. C. K. Scott Moncrieff. Londres: Chatto y Windus Ltd., 2009. Web.16 de enero de 2012.< http://ebooks.adelaide.edu.au/p/proust/marcel/p96s/index.html>

en términos de un presente que es diferente a aquello que ha sido"[25]. Aquí, la historia no es simplemente una manera de organizar cronológicamente hechos y acontecimientos del pasado, de comprender el pasado mediante un trazo lineal de causa y efecto, sino que es captado a través de una lógica diferente, donde una sensación no lineal del tiempo nos permite entrar en el rizoma del pasado. En ese rizoma, la historia puede ser captada a través de la calidad artística de la haecceidad —la experiencia espacio-temporal de velocidades, movimientos, texturas y afectos.

El tiempo sentido como duración: Del afecto a la haecceidad

La cinta blanca (*Das weisse Band,* Michael Haneke, 2009)[26] es una película cruda que representa los misteriosos acontecimientos de violencia en un pequeño pueblo protestante en vísperas de la Primera Guerra mundial. Los efectos profundos del malestar pequeño-burgués en la Alemania de la posguerra que Fassbinder ha capturado en películas como *La angustia corroe el alma* (*Angst essen Seele auf,* 1974)[27] encuentran un inquietante precedente histórico en *La cinta blanca,* en la medida en que la película continúa la investigación de Fassbinder de estos procesos sociales pero enfocándose en una época previa. Los niños de la aldea imitan la inconsecuente ética religiosa con la que los adultos enmascaran sus abusos de poder y sus dificultosamente contenidos estallidos de violencia, odio, desdén, humillación y abuso. La película de Haneke es difícil de ver porque el traslado de su observación incisiva de las disfunciones de la sociedad actual al pasado no produce ninguna imagen nostálgica. Durante casi dos horas y media, la película atrapa al espectador en el claustrofóbico vacío social creado por los habitantes de este pueblo. La ausencia de color crea un fuerte contraste con la típica experiencia cinematográfica de hoy. Es más, las imágenes en blanco y negro imitan y componen la relación áspera entre los adultos y los niños retratados en la película. La intensa iluminación en claroscuro enmarca a los protagonistas contra su entorno. La falta de color se ve reforzada por la ausencia de comentario musical, lo que pone en primer plano a los sonidos ambiente. Puertas que rechinan y pasos cautelosos que suenan gracias a los paneles de madera oscura, los sonidos sordos en esos pasillos húmedos y oscuros se convierten

[25] Gilles Deleuze. *Bergsonism.*1991. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 2002, 71.
[26] *La cinta blanca* [*Das weisse Band—Eine deutsche Kindergeschichte]*. Dir. Michael Haneke. X-Filme Creative Pool, Wega Film, Les Films du Losange, 2009. DVD.
[27] *La angustia corroe el alma [Angst essen Seele auf]*. Dir. Rainer Werner Fassbinder. Filmverlag der Autoren, Tango Film, 1974.DVD.

en los sonidos de la duda y el temor que atraviesan a toda la sociedad. La cámara se detiene unos segundos para mirar la pequeña abertura de una puerta en el otro extremo de una habitación, un halo de luz cuadrado en un bloque negro casi compacto del espacio. La cámara espera que el niño, Rudi, hijo del doctor, vuelva. Él no puede dormir y va a buscar a su hermana quien, cuando el niño la encuentra con el padre en la sala de práctica, le ahorra la verdad de los abusos sexuales del progenitor. La sensación de asfixia provocada por estas imágenes se aferra a los personajes, sobre todo a los niños. Cuando el pastor de la aldea predica ante su hijo, Martin, sobre los males de la masturbación, el uso del plano/contraplano señala la disparidad entre padre e hijo. Dándole la espalda al hijo, mientras alimenta al pájaro, el padre continúa hablando de sus preocupaciones. La chaqueta negra del pastor crea un contraste tenso con el rostro de Martin iluminado por la luz solar. Bajo esta luz, la cinta blanca atada alrededor del brazo del hijo se vuelve casi translúcida. Con la función de recordarle a Martin sus pecados, la cinta actúa más bien como recordatorio para el público que es testigo de los pequeños actos de terrorismo perpetrados meticulosamente por los personajes de la película. Las imágenes desnudas de *La cinta blanca* son de una sobriedad sofocante. No ofrecen ninguna distracción. El espectador queda atrapado en una opresiva realidad de exclusión emocional por efecto de arrastre del mismo sistema sensorial de la película.

La sensación de miedo producida por la misma cualidad material de las imágenes en *La cinta blanca* transforma el afecto en sí en una sensación más intensa y abstracta, una singularidad pura, donde la sensación existe en la duración produciendo eventos que "pueden prescindir de cualquier individualidad"[28]. Deleuze y Guattari utilizan el término "haecceidad" en el sentido de una sensación espacial del tiempo "un clima, un viento, una niebla... una hora, una temporada, una atmósfera, un aire, una vida". La haecceidad, deriva de la palabra Latina *haecceitas,* que significa "estidad". Denota un pliegue específico de tiempo y lugar, el pliegue del devenir. Deleuze indica que los conceptos deben considerarse como una totalidad, como un conjunto, en contacto entre sí, uno con el otro, para evitar el ascenso: "cada noción debe arrastrar a las demás"[29]. Tiempo, espacio, afecto, haecceidad, devenir, performance, memoria son conceptos-pliegue en una filosofía que produce una alternativa a la lógica de la representación que determina predominantemente la manera en que aprendemos a acercarnos, estructurar y dar sentido a nuestras experiencias fílmicas. Como Elena del Río argumenta con lucidez:

> Este paradigma rindió muchas investigaciones fructíferas sobre las relaciones de poder con respecto a los binarismos de raza, género y otras situaciones de poder

[28] Gilles Deleuze. *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995.* Trad. Ames Hodges y Mike Taormina. Nueva York y Los Ángeles: Semiotext(e), 2006, p. 387.
[29] Ibíd., p. 363.

> diferencial. Pero... [la] imposición de una imagen totalizadora de la realidad como sentido estructurado desde un enfoque representacional deja poco lugar a las sensaciones no estructuradas que también movilizan al público espectador.[30]

La realidad vívida de las sensaciones producidas por el cine le da al ojo humano la capacidad de los sentidos que le permiten al espectador experimentar imágenes históricas como sensaciones inmediatas de la memoria. Fuertes sensaciones mnemónicas son retratadas en la película francesa *Las hijas del rey* (Saint-Cyr, 2000) de Patricia Mazuy[31]. El título en francés refiere al nombre de la escuela fundada en 1684 por Madame de Maintenon, la amante de Luis XIV, con el objetivo de hacer de las huérfanas de nacimiento noble mujeres libres. Durante los créditos de apertura, tras una breve introducción histórica, aparece la imagen de un camino largo y barroso. Las ramas forman siluetas desnudas contra el cielo sombrío de invierno; seis damas de Saint-Cyr arregladas a la moda con altos tocados de encaje (*fontange*) corren a un ritmo constante en nuestra dirección. Para evitar que el lodo arruine sus ropas, sostienen las distintas capas de sus vestidos de seda tan alto como les es posible, exponiendo de modo algo inapropiado enaguas de varias capas. Esta escena ridícula continúa con la aparición de un hombre joven con un *brouette,* una silla cubierta de sedán soportada por dos ruedas, en la que lleva a una señora robusta por el camino inclinado. La siguiente imagen muestra un desfile de coches y carros abiertos acercándose en la dirección opuesta. Estos transportan a las hijas de padres aristocráticos fallecidos o empobrecidos que se dirigen al colegio internado de Madame de Maintenon. La cámara temblorosa representa fielmente los golpes y baches de la carretera. Sin duda, la vida cortesana de la amante de Luis XIV y de sus estudiantes no proporciona ninguna imagen nostálgica que pueda ser admirada por el espectador moderno. La suciedad se encuentra en el cabello largo sin peinar, en los rostros y en los vestidos que, golpeados por el viento y la lluvia, pierden sus formas elegantes. De hecho, las mujeres luchan constantemente con los incómodos pedazos de tela que conforman sus trajes de moda.

Con un uso económico del diálogo, la película revela experiencias transitorias del pasado a través de imágenes de una materialidad capturada en la duración. Muchos espectadores experimentarán este pasado como insondable. De manera similar a *La dama y el duque,* que aleja a su audiencia gracias al uso de efectos cinematográfica posmodernos para crear una performance casi tangible del pasado, *Las hijas del rey* convenientemente aprovecha la apariencia exótica del pasado con sus extraños *fontanges* y la imagen ridícula de la pesada Mademe de Brinon en su *brouette*. La escena

[30] Elena Del Río. *Deleuze and the Cinemas of Performance.Powers of Affection.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008. p. 2

[31] *Las hijas del rey* [Saint-Cyr]. Dir. Patricia Mazuy. Archipel 35 y Atelier Cinéma de Normandie (ACCAAN), 2000. DVD.

acentúa el contraste entre la exhibición absurda de la etiqueta, el entorno pantanoso sin gracia y las confundidas huérfanas que apenas pueden comprender el objetivo de su viaje. A pesar de la distancia que estas imágenes no convencionales de barro y movimientos de cámara en mano crean entre el espectador y el pasado aparentemente inexpugnable, su misma cualidad material produce fuertes imágenes de un fugaz afecto. Como resultado, la película genera un movimiento oscilante entre sensaciones reales en el presente y la sensación más abstracta de puro pasado que Bergson atribuye a los efectos de la memoria:

> Las sensaciones actuales son las que ocupan porciones determinadas de la superficie de mi cuerpo; el recuerdo puro, al contrario, no interesa a ninguna parte de mi cuerpo. Sin duda, el recuerdo puro engendrará sensaciones materializándose, pero en ese preciso momento dejará de ser recuerdo para pasar al estado de cosa presente, actualmente vivida. Sólo podré restaurarle su carácter de memoria alejándome del proceso por el cual la convoqué, en tanto que virtual, desde las profundidades de mi pasado. Es sólo porque la hice activa que se ha convertido en real, es decir, en una sensación capaz de provocar movimientos.[32]

Las sensaciones producidas por *Las hijas del rey* van y vienen entre la materia y memoria. Para evocar una memoria colectiva del pasado puro, la película materializa imágenes singulares de tejidos, del paisaje, del torpe movimiento de un cuerpo, el ritmo incesante del viento, o la canción de las golondrinas. Si las imágenes cinematográficas están "hechas de la misma materia prima que la Historia", como dice Godard[33], explicando el proceso cinematográfico de archivar instantáneamente el presente, las imágenes discutidas aquí producen una línea de fuga de esta historia en tanto el devenir presente del pasado transforma el material de la misma en duración. Como Rohmer indica: "Estamos en el momento, en el presente, y es por esto que es cinematográfico"[34]. Este doble movimiento de actualización, ya sea del pasado o del presente, se alinea con la paradoja de Bergson que apunta a los efectos espaciales del tiempo. Por un lado, esto significa que el pasado puro es un rizoma que no necesita de una cronología para existir como memoria, que produce conexiones no a modo de causa y efecto, sino a través de asociaciones de, por ejemplo, velocidad, ritmos, movimiento, color. Por otro lado, esto conduce a la percepción consciente del afecto

[32] Henri Bergson. *Matter and Memory.*1991. Trad. N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone Books, 2002, p. 139.
[33] Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour.*Cinema: the Archeology of Film and the Memory of a Century.* Trad. John Howe. Oxford y Nueva York: Berg, 2005, p. 87.
[34] Aurélien Ferenzi. «Entretien Avec Eric Rohmer». *Senses of Cinema.*9/10: 16 (2001). Web. 9 Sep. 2011. < http://www.sensesofcinema.com/2001/16/rohmer_french/>

como nuestra subjetividad en el tiempo —o, para ser más precisos, "la subjetividad no es nunca nuestra, es la del tiempo"[35].

A pesar de que las imágenes sensoriales nos permiten experimentar cierta "estidad" del pasado, la sensación o afecto evocados no debe confundirse con la haecceidad. El ser sensorial de un sujeto que encarna un afecto es diferente al devenir conceptual que da vida a una haecceidad. Ambos responden al proceso de devenir, de convertirse en otro, "un cambio que es la sustancia en sí misma"[36]. Pero, para el afecto, este devenir se manifiesta como una cuestión de expresión, mientras una haecceidad es un devenir de intensidad, "la heterogeneidad entendida en su forma absoluta"[37]. De manera similar, el afecto no se debe confundir con el sentimiento. Deleuze tomó la explicación de afecto introducida por Spinoza en 1677, que apunta a la distinción entre emoción (*affectio*) y afecto (*affectus*)[38]. Emociones tales como el amor, el dolor, el miedo y la compasión son sentimientos completados por el significado. La sensación o el afecto preceden al significado. Como explica Elizabeth Grosz en *Chaos, Territory, Art,* "La sensación afecta al cuerpo, no a través del cerebro, no a través de representaciones, signos, imágenes o fantasías, sino directamente, en las fuerzas internas del cuerpo, células, órganos, en el sistema nervioso"[39]. El afecto es una sensación pura anterior a toda interpretación y significado y es inmanente en las artes. El afecto funciona como un "entre", un espacio de movimiento, creando una sensación de continuo devenir que convierte el cuerpo en "un conjunto de 'velocidades' e 'intensidades'"[40].

El dominio sub-representativo de las sensaciones ofrece acceso al inconsciente y a múltiples procesos que forman nuestra percepción. Según Brian Massumi, la información y el afecto están estrechamente relacionados. Las imágenes publicitarias hacen un uso hábil del afecto para moldear nuestras experiencias, gustos y deseos. En *Parables for the Virtual* (2002), Massumi incluso analiza cómo las decisiones influyentes en el mercado mundial son menos determinadas por los hechos que por las respuestas sensoriales a los hechos[41]. En el caso de una película histórica, la calidad

---

[35] Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-Image*. 1989. Trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Londres: Athlone Press, 2000, pp. 82-83.

[36] Gilles Deleuze. *Bergsonism*.1991. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 2002, 37.

[37] Gilles Deleuze y Félix Guattari. *What is Philosophy?* Trad.Hugh Tomlinson y Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994, p. 177.

[38] Gilles Deleuze. "Spinoza. Cours Vincennes - 24/01/1978". Trad. Timothy S. Murphy. *Webdeleuze*.Web. 16 de enero de 2012.< http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=14&groupe=Spinoza&langue=2>

[39] Elizabeth Grosz. *Chaos, Territory, Art.Deleuze and the Framing of the Earth*.New York: Columbia University Press, 2008, p. 73.

[40] Barbara M. Kennedy.*Deleuze and Cinema.The Aesthetics of Sensation*.2000. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004, p. 98.

[41] Brian Massumi. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*.Durham y Londres: Duke University Press, 2002.

sensorial de las imágenes puede producir esas sensaciones intensas de que el pasado vuelve al presente, no como representación, sino como una nueva experiencia vivida de presencia. En este sentido, el concepto de Deleuze de afecto muestra una interfaz con la noción de Hans Ulrich Gumbrecht de "presencia" que precede a los modelos semióticos de la interpretación al empujar "la distancia entre nosotros (el sujeto) y el mundo (el objeto) hasta un punto en donde la distancia puede convertirse repentinamente en una condición no mediada de estar-en-el-mundo"[42].

Cuando una presentación artística de los acontecimientos históricos es percibida a través de sus afectos, diferentes percepciones de ritmo y movimiento son posibles. Siguiendo esta línea de razonamiento, Simon O'Sullivan indica que la producción artística no se convertirá en representación para complacer a un público existente. En cambio, el arte crea nuevas sensaciones para un pueblo todavía-por-venir: "La práctica implicará la producción de nuevas constelaciones de afectos, alejados de la opinión, de la costumbre, y de los clichés de la llamada cultura (los ensamblajes afectivos que se nos ofrecen cotidianamente)"[43]. En la siguiente sección, a través del análisis de una última película, discutiré en mayor profundidad cómo algunas imágenes sensoriales del afecto transforman la historia en una haecceidad.

La haecceidad, un rostro no lineal del tiempo

En *Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel* (*Coco avant Chanel,* Anne Fontaine 2009)[44], el pasado y el presente se yuxtaponen en los rostros de dos mujeres francesas famosas de diferentes épocas: Audrey Tautou y Gabrielle "Coco" Chanel. Mientras la última aparece en casi todas sus fotos con una mirada incisiva, la primera se convirtió en el epítome de la "ternura" gracias al éxito internacional de *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain,* Jean Pierre Jeunet, 2001)[45]. Para explicar el efecto singular de afecto captado por la película de Fontaine en el sorprendente encuentro entre estas dos mujeres y los estilos y expresiones diversas que marcaron sus respectivas épocas, me concentraré en una característica deleuziana de afecto —el rostro— para investigar más detalladamente una mirada cinematográfica de los rizomas del pasado.

[42] Hans Ulrich Gumbrecht. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey.* Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 137.
[43] Simon O ' Sullivan. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation.* Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 156.
[44] *Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel.* Dir. Anne Fontaine. Haut et Court, Ciné @, Warner Bros. Entertainment France, and France 2 Cinéma, 2009. DVD.
[45] *Amélie.* Dir. Jean Pierre Jeunet. Claudie Ossard Productions y Union Générale Cinématographique (UGC), 2001. DVD.

El rostro se vuelve interesante cuando deja de ser un rostro, plantean Deleuze y Guattari en su capítulo "Año cero: rostridad"[46]. Esta lógica inimitable ofrece el punto de partida perfecto para entender la diferencia y la relación entre la emoción, el afecto y la historia convirtiéndose en haecceidad en *Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel*. A primera vista, el rostro conduce a la noción de expresión. Las emociones se expresan a través de él; una ceja levantada o una sonrisa espontánea pueden fácilmente transmitir un sentimiento u opinión sin el uso de palabras. Sin embargo, Deleuze y Guattari conciben la expresión del rostro más allá de una comunicación de las emociones. No se refieren a la expresión individual de un rostro, sino a la forma en que leemos los rostros. Se trata de un proceso de análisis y mapeo de una superficie; de proporciones, velocidades, intensidades y texturas. Esta forma de percepción produce sensaciones que van más allá del sentido cronológico del tiempo que habitualmente separa el pasado del presente.

El "rostro" de Chanel son sus manos. En un movimiento hábil, la mano de Coco desliza la tiza, sostenida entre sus dedos pulgar e índice, sobre un pedazo negro de tela. Se dibujan líneas rectas en ángulo recto; una parábola plana se convierte en un escote. Momentos más tarde, un par de tijeras cortan a lo largo de las líneas blancas que forman los paneles para un vestido. Los primerísimos primeros planos de las manos de Coco, de la marca de la tiza y de las tijeras, llenan la pantalla. Sonidos aislados del deslizamiento suave de la tiza sobre la tela y del corte de las tijeras ahogan la música de la película. Esta sensación de lo material trae el pasado al presente sensorial del espectador. La escena construye una memoria colectiva, o, como escribe Deleuze, "hace el contexto pasado inseparable de la sensación presente"[47]. De manera similar a un recuerdo personal, los hechos pueden cobrar vida a través de la ficción. La sensación que esta escena de *Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel* dispara en el espectador funciona como una versión cinematográfica de la memoria involuntaria de Proust. El cine como memoria colectiva crea una experiencia de la historia que nada tiene que ver con el pasado real hecho presente, o con el presente de hoy. Coco Chanel "se eleva como pasado... en un pasado puro"[48]. Por medio de sensaciones de materialidad, la película transporta a su audiencia a una sensación singular de la historia, "una hora, una estación... una vida"[49]. Así, la memoria cinematográfica de los primeros años de vida de Chanel produce una dislocación en la historia a través de la cual podemos acceder a su pasado. La película busca no tanto

[46] Gilles Deleuze y Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.* Trad. Brian Massumi. Londres y Nueva York: Continuum, 2003, p. 190.
[47] Gilles Deleuze. *Proust and Signs.The Complete Text.*Trad. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 60.
[48] Gilles Deleuze. *Proust and Signs.The Complete Text.*Trad. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 60-61.
[49] Gilles Deleuze y Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.*Trad. Brian Massumi. Londres y Nueva York: Continuum, 2003, p. 262.

presentar una visión realista de la vida de Coco, sino que trata de descubrir la historia no escrita de sensaciones singulares, para revelar la esencia de su radical forma de pensar y hacer.

La filosofía personal de Coco se manifiesta durante una sesión de prueba de vestuario. La amiga de Coco, la actriz Emilienne d'Alençon, se mira en el espejo mientras Coco agrega con alfileres un cuello blanco a su nuevo vestido para un baile de máscaras. Emilienne encuentra el diseño demasiado estricto y Coco le responde que ella quería disfrazarse de huérfana. Emilienne, que esperaba harapos románticos, le exige a Coco que rasgue la tela para mostrar sus pechos y muslos, pero Coco le responde que es mucho más excitante dejar esas cosas a la imaginación. La filosofía detrás del estilo sofisticado que marca la casa Chanel, junto con su énfasis en un corte cómodo, se vuelve aún más clara cuando Coco y su nuevo novio, Boy Capel, visitan la playa. Ambos se sorprenden por los trajes con corsés apretados, cintas, moños y velos poco prácticos. En 1910 las mujeres, constreñidas y arregladas como muñecas, todavía llevan la pesada moda de *La Belle Époque*. El mismo día, Coco pide un vestido en una boutique y exige que el corsé y los volados fueran modificados para depurar un estilo de elegancia simple y descontraída. Si aquí *Coco* representa un acontecimiento real es una cuestión que incluso sus mejores biógrafos no pueden dilucidar. La misma Chanel hizo girar el relato de su propio pasado entre la realidad y la ficción, y le dio a amigos y entrevistadores diferentes variaciones de una memoria. Así, al inventar una historia posible, la película captura el espíritu de esta señorita recalcitrante.

Chanel, como una pionera de la moda y como una empresaria independiente, es un ícono. Su "rostro" es una máscara que ella misma ha construido cuidadosamente a lo largo de los años. La minuciosa capacidad del cine para registrar los detalles más pequeños le permite a la directora Anne Fontaine retratar los movimientos transitorios y los ritmos que marcan la personalidad de Chanel. Aquí, el "rostro" de Chanel se compone de sus manos y dedos trabajando con exactitud y diligencia, las manos discretas que reparan un encaje desgarrado con dedal, aguja e hilo, o que llevan el dobladillo de un vestido al suelo, las manos que enrollan una bolsa de algodón para elementos de costura. La cámara captura esos dedos aburridos esperando un nuevo trabajo, dedos industriosos y dedos que sujetan un cigarrillo ardiendo. Las manos de Coco con frecuencia aparecen en primerísimo primer plano. Aquí, la película crea un "rostro" de Chanel que deja de ser un rostro: "el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto"[50]. Repitiendo esta imagen del rostro/primer plano a lo largo de la película, *Coco, de la rebeldía a*

[50] Gilles Deleuze. *Two Regimes of Madness.Texts and Interviews 1975-1995*. Trad.Ames Hodges y Mike Taormina.Nueva York y Los Ángeles: Semiotext(e), 2006, p. 387. Véase también Gilles Deleuze. *Cinema 1: The Movement-Image*. 1986. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.Londres: Athlone Press, 2002, p. 88.

la leyenda de Chanel convierte este singular afecto en una duración cinemática que transforma la historia en una haecceidad.

Junto a su imagen como una trabajadora persistente y precisa: Chanel es conocida también por su androginia. Vestida con ropa de hombre, parece un muchacho; monta a caballo en silla de montar de hombre; prefiere aparecer con los brazos desnudos en una gala, haciendo caso omiso de la convención de usar guantes para eventos formales, y fuma, lo que todavía era considerado una actividad indecente para una mujer en esos días. Sus vestidos sueltos tienen cinturas bajas y pecheras sin acentuar. La primera visita al mar de Coco le inspira a diseñar la famosa camiseta marinera a rayas. Es por medio del aspecto andrógino de Audrey Tautou que el pasado y el presente entran en contacto. En una entrevista con la directora Anne Fontaine para *Vogue,* ella subraya la importancia de este encuentro entre cuerpo y tiempo: "[Audrey Tautou] es tan delgada, como un niño pequeño cuando la ves de espaldas, y Chanel también tiene un cuerpo muy diferente durante este período. Esto es muy importante porque si tienes otro cuerpo creas también otras formas de vestir ese cuerpo"[51]. Presentando el rostro de Chanel a través de imágenes materiales y androginia, la película de Fontaine crea un sentido ahistórico del tiempo que pone de relieve la inmortalidad de Chanel.

Tanto el afecto como la haecceidad actúan como membranas entre cine e historia. "Todas las obras de arte tienen algo en común", explica Elizabeth Grosz, "pese a todo aquello que permite distinguir entre diferentes formas, géneros y técnicas: todas se componen de bloques de materialidad deviniendo sensación"[52]. Estas sensaciones singulares de afecto producidas por la cualidad material de la imagen cinematográfica le permiten al espectador experimentar un devenir-otro. Los afectos que se discuten en este artículo abren una conciencia no lineal del tiempo, de la duración: una espacialidad temporal. Ellos producen un movimiento de la conciencia desde una percepción histórica del pasado, basada en una idea cronológica del tiempo, a una concepción del tiempo como haecceidad, lo que implica un mapeo cinemático alternativo de la historia en términos de texturas, bloques de sonido, movimiento y velocidad que se componen mutuamente. Tanto el afecto como la haecceidad pertenecen al dominio de una cartografía que permite mapear los ritmos visuales de cuadros pintados, el tacto de la música, la textura del cine, produciendo al mismo tiempo un devenir-historia del presente y un devenir-presente del pasado.

[51] Lauren Milligan. "Tautou Perfect". *British Vogue*.04 de agosto de 2009.Web. 9 Sep. 2011. < http://www.vogue.co.uk/news/2009/08/04/anne-fontaine-chanel-director-talks-audrey-tautou >

[52] Elizabeth Grosz. *Chaos, Territory, Art.Deleuze and the Framing of the Earth*.New York: Columbia University Press, 2008, p. 71.

Conclusión

Este artículo discutió la transformación de la historia en haecceidades que permiten comprenderla a través de una sensación cinemática no lineal de pasado puro. En otras palabras, las haecceidades producen una contra-historia de "entre-tiempos" deleuzianos a través de una conexión espacial o ahistórica entre el pasado y nuestro presente. Aquí es donde el cine combina el conocimiento clásico sobre los acontecimientos históricos con la realidad vivida de un pasado que no ha sido registrado. Hemos analizado los experimentos con encuadres espaciales del pasado en *La dama y el duque, La cinta blanca, Las hijas del rey* y *Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel* y el modo en que estas películas crean sensaciones de duración no lineales que se vinculan con las nociones de afecto de Deleuze y Guattari. Una noción que transforma la historia en juegos cinemáticos de velocidad, movimiento y textura. Por otra parte, el artículo analiza cómo la narrativa lineal tradicional de la historia se transpone en una sensación abstracta del tiempo como haecceidad, un pasado puro, donde el espacio y el tiempo confluyen para llevar la calidad sensorial de la memoria al primer plano. Desplazando la perspectiva desde el relato lineal de la historia a los afectos multilineales de la haecceidad, este artículo desafía la hegemonía cultural de la representación que favorece una imagen del pensamiento homogénea en donde el tiempo es una cuestión de cronología. Así, al centrarse en las relaciones espacio-temporales capturadas en las cualidades materiales de la imagen cinematográfica, se crea una percepción analítica a través de la experiencia transitoria de los sentidos.

Travelogue afectivo y trabajo del duelo en un documental sobre Malvinas

Irene Depetris Chauvin
CONICET
Universidad de Buenos Aires

"El hombre imagina muchas cosas, pero sobre todo islas", señalaba Juan Villoro en su ensayo "Lichtenberg en las islas del nuevo mundo."[1] Sistemáticamente, los intelectuales de la Antigüedad y de la Edad Media ubicaron las islas en los confines del mundo. Casi cayéndose del mapa, esas pequeñas masas de tierra se convertirían en una fuente constante de atracción a lo largo de la historia. Sobre todo durante el Renacimiento, las islas ocuparon un lugar de privilegio en los discursos culturales como lo demuestra la popularidad en el siglo XVI del islario, ese género de la literatura geográfica que hizo de las islas su tópico central[2]. Debido a su aislamiento literal, o simplemente a cierto sentido de separación que sus habitantes experimentan respecto de la sociedad continental, las islas adquieren un carácter fabuloso en el discurso geográfico y en la imaginación cultural. Pero, antes que locaciones para la ficción, las islas funcionan como especies de "significantes flotantes": son parte de un procedimiento literario que se vale de esos espacios relativamente aislados, y de sus límites naturales, para contener diferentes narrativas y pensar lo social[3]. Asi-

[1] Juan Villoro. "Lichtenberg en las islas del nuevo mundo", en *De eso se trata*. Madrid: Anagrama, 2008, p. 33.

[2] Una muestra de la importancia de las islas en obras literarias de distintos períodos se verifica en la sugerente compilación realizada por *SIWA. Revista de literatura geográfica*. Véase Salvador Gargiulo; Christian Kupchik, Héctor Roque Pitt y Esther Soto. Eds. *Siwa. Revista de literatura geográfica*. Número especial: "Islario general de todas las islas del mundo". Vol. IV, Buenos Aires, septiembre de 2014.

[3] Los escritos de Charles Darwin sobre las Galápagos, *Concrete Island* (1984) de J. G. Ballard, la alegoría de la Atlántida en Platón, *Utopía* de Tomás Moro o *La isla del Doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells son algunos ejemplos que hablan de cómo la isla ha sido usada como una metáfora matriz para pensar diversas problemáticas humanas y sociales. Para un seguimiento de la figura de la isla en el pensamiento occidental, véanse Godfrey Baldacchino. "Islands, Island Studies, Island Studies Journal".

mismo, recientes contribuciones provenientes del campo de los "Island Studies" señalan que la de la isla es también una geografía que metafóricamente se amplía hacia la condición de insularidad de quienes la habitan, lo que hace posible pensar un paralelo entre el territorio, la subjetividad y la circulación de afectos dentro de estas comunidades relativamente aisladas[4].

Como plantea Gilles Deleuze en su ensayo "La isla desierta", los espacios reales y virtuales de las islas se prestan a la exploración de la relación cambiante entre el yo y el otro, entre la naturaleza y la cultura: "[La isla desierta] es el origen, pero el segundo. A partir de ella todo recomienza. La isla es el mínimo necesario para este recomienzo, el material sobreviviente del primer origen, el núcleo o el huevo

---

Island Studies Journal. 1.1 (2006): 3-18 y John R. Gillis. "Places Remote and Islanded". *Michigan Quarterly Review* 40.1 (2001): 39-58. Según Stefania Staniscia, el poder epistemológico de la isla como una herramienta cognitiva, y su atractivo imaginativo como vehículo para la especulación, supone una paradoja. Por un lado, epistemológicamente, la idea de la isla permite demarcar y problematizar cuestiones de identidad y diferencia en relación con la existencia de bordes "entre el territorio del puro entendimiento y las aguas tormentosas de un océano de desconocimiento". Por otro lado, existe una ambivalencia entre el uso de la figura de la isla como una metáfora para el pensamiento y la isla como un fenómeno que se experimenta geográficamente. En éste sentido, la autora introduce la categoría de "el efecto isla" para pensar la relación entre los dos sentidos. Aunque Staniscia no aborda la dimensión afectiva, esta duplicidad de la isla y el carácter activo implícito en la misma noción de "efecto" sugiere la posibilidad de pensar sobre el tipo de afectos que circularían en relación a las experiencias de vida en un archipiélago, problemática sobre la que se centrará alguno de los apartados de este capítulo. Véase: Stefania Staniscia. "The "Island Effect": Reality or Metaphor?" *New Geographies* 8 "Islands", Eds. David Daou y Pablo Pérez-Ramos, Harvard University Press, 2017.

[4] Peter Hay señala que la consideración de la isla como espacio "liminal" no debe reducirse a su uso como metáfora para el pensamiento filosófico, sino como modo de examinar cuestiones de memoria e identidad de los sujetos que habitan ese espacio y, en este sentido, propone recuperar las teorías espaciales para pensar cierta fenomenología de la isla (véase Peter Hay. "A Phenomenology of Islands" *Island Studies Journal*. 1.1 (2006): pp. 19-42). Por otro lado, Marc Shell propone atender no sólo a los modos en que pensamos *acerca* de las islas, sino también a las formas en que pensamos *a través* de las islas y, al mismo tiempo, tener en cuenta que éstas, además de ser espacios que permiten construir metáforas, son espacios reales de historias vividas. Según Shell, la isla debe entenderse por medio de la dialéctica que se establece en las misma raíz epistemológica de la palabra: la isla es simultáneamente "tierra rodeada y aislada por agua" (del latín *insula*) y "el momento en que la tierra y el agua se confunden" (del noruego agua-tierra). En el primer sentido la isla es un "límite", mientras que en el segundo se trata de una especie de "interface", de dos mundos sucediendo al mismo tiempo. Esta tensión dialéctica permite trascender la dicotomía entre interior y exterior e invita a cuestionar las relaciones entre las cosas y el mundo, al mismo tiempo que hace posible la construcción de nuevas formas de pensamiento que revelan un mundo y lo vuelven legible. La isla como tierra rodeada de agua o como tierra-agua habla filosóficamente de aquello que nos conecta y desconecta de los otros; es decir de la relación entre el uno y el otro (Véase Marc Shell. *Islandology. Geography, Rhetoric, Politics*. Stanford, CA: Stanford UP, 2014. Especialmente el capítulo "Defining Islands and Isolating Definitions", pp. 13-25). Me parece importante destacar que esta concepción de la isla como liminal y cuestionadora de las diferencias entre interior y exterior encuentra productiva resonancia en los debates sobre el "giro afectivo" en las humanidades ya que una de sus premisas es, precisamente, la disolución de las dicotomías entre interior y exterior, entre cuerpo y mente, entre lo íntimo y lo público (véase Michael Hardt, "Foreword: What Affects Are Good For" en: Clough, P. T.(ed.): *The Affective Turn*, Durham: Duke University Press, 2007, pp. 34-37).

irradiante que debe bastar para re-producirlo todo"[5]. Esta idea de un segundo origen, de un renacimiento, sugiere que la "isla desierta" es un espacio liminal y excepcional que nos impulsa a imaginar, cuestionar y refundar los lazos sociales. En el planteo filosófico de Deleuze, geografía física, humana y afectiva confluyen, pero en la cultura argentina, de manera particular, la subjetividad se entrelaza con la geografía sin escapar a la historia. Es que las islas dejan su marca decisiva en la historia, y por ende en la literatura y en el cine argentinos, a partir de un conflicto bélico: la guerra de 1982 por la soberanía territorial de las islas Malvinas que culminó con la victoria de Gran Bretaña y señaló el fin del régimen dictatorial que gobernaba en Argentina desde 1976[6].

Lugar de origen y lugar de refundación, simbólicamente las islas son para los argentinos también un lugar de retorno. Aún y, sobre todo, luego de la derrota, Malvinas no deja de volver, una y otra vez, para agitar el imaginario nacional. En su revisión de diversas películas argentinas y británicas que representan la guerra de Malvinas/Falkland, Tzvi Tal revela el importante lugar que ocupan estas islas en los procesos identitarios. Este investigador israelí plantea que los relatos fílmicos se organizan en función de representaciones variables de cercanía y lejanía de las islas respecto del centro de la "comunidad imaginada" en lo geográfico, social, político y simbólico. Si bien las diferentes películas presentan matices se observa una estrategia general de "reciclado de mitos nacionales". En otras palabras, las películas sobre la guerra que analiza Tal no cuestionarían un consenso ya establecido sobre el conflicto bélico y las identidades colectivas[7]. Desde otra perspectiva, en su análisis de la guerra en la cultura argentina, Julieta Vitullo rastrea el discurso sobre Malvinas

[5] Gilles Deleuze. "Causas y razones de las islas desiertas", en *La isla desierta y otros textos: Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, España: Pre-Textos, 2005, p. 13.

[6] El archipiélago de las islas Malvinas / Falkland se conforma de dos islas principales y otras más pequeñas concentradas en el océano Atlántico Sur. El conflicto bélico se inició cuando la Argentina ocupó la isla de Georgia del Sur el 2 de abril de 1982 –y en días posteriores, la isla principal de Malvinas— y terminó con la rendición de Argentina el 14 de junio de 1982. La invasión inicial fue considerada por la Argentina como una re-ocupación de su propio territorio, mientras que para Gran Bretaña se trataba de la invasión de un territorio británico de ultramar. En el período previo a la guerra, Argentina se encontraba en el medio de una devastadora crisis económica y el malestar civil contra la junta militar, que había gobernado el país desde 1976, iba en aumento, como lo demostró la multitudinaria marcha de protesta contra la dictadura convocada por la Multipartidaria el día 30 de marzo. El gobierno militar, encabezado por el General Leopoldo Fortunato Galtieri, intentó mantener el poder y desvió la atención pública, movilizando viejos sentimientos nacionales hacia las islas y no resulta casual que la ocupación de la isla se efectivizara a solo tres días de la protesta contra el régimen. Después del combate, que provocó la muerte de 258 británicos y de 649 argentinos, finalmente prevalecieron los británicos, y las islas permanecieron bajo control de ese país.

[7] Las películas analizadas por Tzvi Tal son *La Rosales* (Lipcsyz, 1984), *Malvinas, historia de traiciones* (Denti, 1984), *No tan nuestras* (Longo, 2005), *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2005), *Resurrected* (Greengrass, 1988) y *An Ungentlemany Act* (Urban, 1992). Tzvi Tal. "Malvinas: mito cinematográfico y proyecto de nación", 2007. Recuperado de http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/tal2.pdf el 20/08/2013.

y el relato épico nacional dentro de la imaginación pública y el campo cultural a partir del siglo XIX y encuentra que el discurso sobre la "causa justa", que se volvió hegemónico luego de la derrota de 1982, será contestado por la literatura con relatos que señalan la imposibilidad del heroísmo y de la épica fundante del discurso nacional[8]. Por el contrario, las narrativas de autores como Rodolfo Fogwill, Rodrigo Fresán, Juan Forn, Martín Kohan y Carlos Gamerro niegan la gesta patriótica, y desde un discurso paródico o melancólico deconstruyen el mega relato sobre la guerra, para dejar en evidencia sólo sus fragmentos[9].

Travelogue y trabajo del duelo

Este tipo de giro cuestionador del gran relato impulsó la producción de *La forma exacta de las islas* (2012), un documental dirigido por Daniel Casabé y Edgardo Dieleke, basado en un guión escrito en colaboración con la protagonista, Julieta

[8] La Junta Militar, que gobernó entre 1976 y 1983, inició la guerra contra Inglaterra como una forma de restablecer su desgastada legitimidad. El conflicto duró solamente 74 días, entre abril y junio de 1982, pero la derrota significó el derrumbe de un régimen que ya se encontraba comprometido. Según Julieta Vitullo, desde ese momento, el acontecimiento Malvinas adquirió otras connotaciones. Situado entre la dictadura y la democracia, la causa de la "guerra justa" se cristalizó como parte del discurso hegemónico pero se volvió, al mismo tiempo, en un "hecho vergonzante" de difícil asimilación. La autora sugiere que: "Malvinas es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí" (*Islas imaginadas: La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Corregidor, Buenos Aires, 2012, p. 16). Es interesante destacar que, en oposición a esta hegemonía de la "causa justa" en el períodos posterior a la guerra, las islas Malvinas no eran generalmente denominadas con ese nombre en los manuales escolares previos a la década de 1940, sino que prevalecía el uso de la palabra "Falklands". A partir de 1945 la problemática de reivindicación territorial sobre las Islas Malvinas es introducida en los manuales y libros de lectura, agregándose los litigios sobre el sector Antártico y es en ese momento que comienza a imponerse el uso del término "Malvinas". Véase: Amelia Beatriz García. "Textos escolares: las Malvinas y la Antártida para la "Nueva Argentina" de Perón", *Antíteses* (Universidade Estadual de Londrina) Vol 2, No 4 (2009): pp. 1033-1058.

[9] En *Islas imaginadas*, Julieta Vitullo rescata aquellos relatos que desarticulan la idea de la "causa justa" y ofrecen maneras alternativas a la épica y a la farsa –elipsis, picaresca, parodia– que revelan la continuidad entre los crímenes de la dictadura y los de la Guerra de Malvinas. Desde un marco teórico que privilegia las contribuciones de la biopolítica y la teoría de la guerra, Vitullo sostiene que autores como Gamerro o Fogwill problematizan la orfandad, el filicidio, la bastardía, la imposibilidad de procrear y sitúan la paternidad en el centro de los relatos sobre la guerra (Vitullo, *Op. Sit.* pp. 20-23). Asimismo, en *Masculinidades en guerra*, Paola Ehrmantraut aborda el rol de las islas en el debate sobre la identidad nacional desde la perspectiva de los estudios de género y el modo en que ciertas ficciones de la guerra confrontan las demandas de un ideal de masculinidad militarizado con personajes picarescos que no pueden o se resisten a constituirse en "hombres" bajo las normas de la dictadura (Paola B. Ehrmantraut, *Masculinidades en guerra: Malvinas en la literatura y el cine*. Córdoba: Comunicarte, 2013). Véase también Beatriz Sarlo. "No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia," *Punto de Vista* 49 (1994):11-5.

Vitullo.[10]A diferencia de otras producciones fílmicas sobre la guerra, el documental de Dieleke y Casabé elude el discurso de la "causa justa" y cuestiona la validez de una narrativa épica, lo que permite encontrar esa forma, ese registro, que escapa al gran relato para destacar la experiencia subjetiva y afectiva de la geografía[11] y de la historia.[12]

Como muchas ficciones literarias sobre las secuelas de la guerra, *La forma exacta de las islas* es una narrativa de retorno[13] que explora las islas, utilizando dos viajes como punto de partida de una búsqueda personal. En el primero, en 2006, Julieta Vitullo, la joven investigadora argentina, viaja a las islas para terminar su tesis doctoral sobre las ficciones de la guerra. Allí casualmente conoce a Dacio Agretti y Carlos Enriori, ex soldados conscriptos que vuelven a las islas después de 25 años con el objetivo de homenajear a un compañero caído en combate. Entusiasmada con este encuentro, Julieta cambia sus planes y decide filmarlos durante una semana. Estos videos grabados por la protagonista y una experiencia íntima posterior ligada a ese primer viaje son uno de los ejes del relato de *La forma exacta de las islas*, un metadocumental que vuelve sobre las islas a partir del intercalado fragmentario de las imágenes de 2006 y las captadas por los directores en 2010 quienes acompañan a

[10] Dirigida por Edgardo Dieleke y Daniel Casabé. Guión de Dieleke, Casabé y Julieta Vitullo. Reparto: Vitullo, Carlos Enriori, Dacio Agretti, Tony Smith, John Fowler, Rob Yssel, Dieleke y Casabé. Narración en off: Dieleke, María Emilia Franchignoni y Casabé. Textos leídos por las voces over: *Los pichiciegos* (Fogwill, 1983), *Las islas* (Carlos Gamerro, 1998), diario de Darwin, extractos de viaje y del diario íntimo de Vitullo, fragmentos de su tesis doctoral.

[11] En el campo de la geografía humana interesa cada vez más la exploración a fondo la *espacialidad de la emoción y del afecto*. En este sentido, Joyce Davidson, Louis Bondi y Mick Smith proponen una "geografía emocional" que las entiende en términos de sus mediaciones socio espaciales, antes que como estados mentales meramente subjetivos (véase Joyce Davidson, Liz Bondi y Mick Smith. *Emotional Geographies*. Aldershot, England: Ashgate, 2005). Por otro lado, en "Emotions and Affect in recent Human Geography", Steve Pile plantea que, aunque estudios como los de Davidson y Bondi se refieren alternadamente a "emoción" y "afecto", existen diferencias en tanto la geografía emocional pone el énfasis en emociones que se pueden expresar, mientras que las geografías afectivas insisten en aquellos afectos que quedan fuera de la representación (textual, lingüística o visual). Steve Pile. "Emotions and Affect in Recent Human Geography", *Transactions of the Institute of British Geographers* 35 (2009): 5-10.

[12] Analizando los vínculos entre la historiografía y el cine, Robert Rosenstone considera las películas históricas con variantes afectivas como una forma alternativa a la narrativa limitada de la historiografía tradicional (*El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1998). En este sentido, *La forma exacta de las islas* se caracteriza por un énfasis en la textura de la experiencia individual por sobre los acontecimientos históricos, así como por un uso de la narrativa para "reparar" una herida personal o colectiva, antes que para establecer o defender la "verdad" de las representaciones históricas propia de los grandes relatos.

[13] Según Carlos Gamerro la narrativa de regreso es intrínseca tanto a la ficción como al testimonio sobre Malvinas. Desde los que quieren volver para ganar la guerra perdida, hasta quienes buscan sanar las heridas, o cumplir una promesa con los que murieron en ellas, desde quienes anhelan un regreso físico a las islas hasta los que prefieren hacerlo a través de la escritura o el suicidio, el tópico del 'volveremos' define a la figura del ex combatiente y la emparenta con la de otros regresos, históricos y míticos, de la historia y la literatura argentina. Véase: Carlos Gamerro, "El eterno retorno" *Página/12*, 10/06/2012.

Julieta en su regreso a Malvinas, un lugar que es ahora también para ella demasiado personal.

Antes que un documental histórico o una película de guerra, *La forma exacta de las islas* es un "documental de búsqueda" y una "película de duelo"[14], Tanto para los veteranos como para Julieta el viaje de retorno se relaciona con la elaboración de una pérdida.[15] Mientras Carlos y Dacio regresan a Malvinas en 2006 para homenajear a un compañero caído en combate, en 2010 Julieta regresa a las islas en donde había concebido un hijo que moriría a pocas horas de nacer. Aunque los espectadores sólo sabremos sobre el bebé de Julieta hacia el final de la película, una atmósfera general de pérdida impregna al documental, en tanto fragmentos de memorias de viaje, discursos autobiográficos, fotografías, meditaciones históricas, ficción y crítica literaria confluyen para revelar la permanencia de las marcas del dolor a través de la historia.

---

[14] Por "documental de búsqueda" me refiero a un documental de ensayo subjetivo en donde los cineastas y personajes se embarcan en viajes de (auto) descubrimiento, a menudo desencadenados por una crisis. *La forma exacta de las islas* también es una "película de duelo", puesto que el proceso de hacer el documental ayuda a la protagonista a lidiar con una pérdida personal. A propósito del "documental de búsqueda" el crítico brasileño Jean-Claude Bernardet plantea que diversas películas narradas en primera persona se caracterizan por poner en escena la búsqueda identitaria de sus autores. Este tipo de narrativas se definen por la exposición de la construcción del film como proceso de incertidumbre, los problemas de figuración del autor en tanto personaje que guía el documental, la hibridación con elementos narrativos provenientes de géneros como el film noir y las disyuntivas para organizar de una forma fiel pero también atractiva el registro de la búsqueda en la instancia de montaje. (Jean-Claude Bernardet. "Documentales de búsqueda: 33 y Pasaporte húngaro", trad. Silvina Carrizo, en Labaki, Amir; María Dora Mourão (comps.), *El cine de lo real*, Buenos Aires: Colihue, 2011, 117-128).

[15] El "trabajo de duelo" enunciado por Freud es la operación a través de la cual el doliente libera la libido asociada a lo perdido para ligarla a otro objeto de deseo. Hacer el duelo está también vinculado a la posibilidad de poder relatar, de poder narrar y poner frente a sí, fuera de sí, el acontecimiento penoso, ya sea como testigo o como relator. Alejándose de los planteos freudianos, Judith Butler propone considerar la dinámica del duelo a partir de la central dependencia que vincula al Yo y al Tú. Butler describe esos vínculos de dependencia, como relaciones de *desposesión*, es decir, relaciones que están basadas en un acuerdo, "en un ser para otro, en un ser en tanto otro". De ahí que la vulnerabilidad constituya la más básica y radical de las condiciones verdaderamente humanas. Sólo en la vulnerabilidad, en el reconocimiento de las distintas maneras en que el otro me desposee de mí, invitándome a desconocerme, se puede entender que el Yo nunca fue un principio y ni siquiera una posibilidad. El duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad. Cuando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos, ya sea consciente o inconscientemente, que la pérdida nos cambiará, acaso para siempre y de formas definitivas (Judith Butler. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009). Teniendo la obligada referencia de *Duelo y melancolía* de Freud, y de la mano del "giro afectivo", Jonathan Flatley propone desarmar la dicotomía entre duelo y melancolía y repensar el potencial político de un afecto "negativo" y obturador de la acción y el pensamiento como lo es la melancolía, a fin de tomarlo como "activo" y asumir que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del "hacer" y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras de la historia que suponen abrirse y establecer vínculo con los otros, un proceso que Flatley denomina "mapeo afectivo" (Jonathan Flatley. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008).

La superposición de búsquedas y retornos a un espacio ficcional, experiencial y geográfico, el de las islas, es crucial en un documental que toma la estructura de un *travelogue*[16] para dar cuenta, mediante un registro fragmentario y autorreflexivo, de los vínculos íntimos entre una herida colectiva y un drama personal. Así, la estructura del diario de viaje y otras formas de expresión personal en el documental son indicativas de un "giro afectivo" en las narrativas históricas que se articulará de manera novedosa en *La forma exacta de las islas* en tanto, más que depender del uso de la primera persona gramatical como pivote para la circulación del afecto, el documental apuesta, a partir de sus prácticas y configuraciones espaciales, a la disolución de las fronteras entre el Yo y los Otros, la interioridad del sujeto y los afectos condensados en el espacio del afuera.

Debido a la indeterminación de sus estrategias narrativas, formales y estéticas, este híbrido "documental de búsqueda" articula un territorio de tan difusas fronteras como fértiles confluencias. En primer lugar, *La forma exacta de las islas* es un diario de viaje que refiere a itinerarios que se basan principalmente en representaciones literarias anteriores. La estructura del *travelogue* cinematográfico permite la fusión de la crónica del viaje actual con interpretaciones e imaginaciones previas sobre el espacio insular. Junto con extractos del diario de viaje de Julieta y testimonios de los veteranos, las voces *over* de los directores entrelazan fragmentos de las ficciones de Rodolfo Fogwill y Carlos Gamerro así como pasajes del diario de viajes de Darwin. Estas referencias a testimonios, textos literarios, y diarios de exploración revelan que ningún paisaje nunca es visto por primera vez. Y sin embargo, *La forma exacta de las islas* constituye una novedad en la cinematografía sobre la guerra porque, en lugar de recurrir a imágenes de archivo, fue filmada en esas remotas islas y nos entrega imágenes de ese archipiélago que ha sido repetida y vívidamente imaginado, pero escasamente visto por la mayoría de los argentinos[17][18]. En la películas, navegamos vicariamente el territorio a partir de imágenes de recorridos que provienen

[16] En este artículo voy a privilegiar el uso del término "travelogue", en lugar de "diario de viaje" porque creo que el documental de Dieleke y Casabé, como los primeros *travelogues* es un cine ambiguo: una no ficción que abiertamente despliega recursos de la misma para abordar un espacio visitado. Por otro lado, como los primeros *travelogues*, que a menudo interrumpían la exhibición para agregar charlas de especialistas, el carácter meta documental de *La forma exacta de las islas* supone, como en las primeras películas de viaje, exhibir al aparato cinematográfico y presentar una narrativa que queda abierta. Para un seguimiento del género y, particularmente de cómo éste fue incorporando técnicas de movimiento mecánico que simulaban un viaje virtual, véase Jefrey Ruoff. Ed. *Virtual voyages: Cinema and Travel*. Londres: Duke University Press, 2006.

[17] La mayoría de los artículos académicos que analizan las películas de ficción o los documentales sobre Malvinas se concentran en el estudio de los usos de las, paradójicamente escasas, imágenes de archivo. Véase: Luciana Caresani "Representación y memoria en las imágenes de archivo del cine argentino sobre la guerra de Malvinas". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y de Audiovisual* No. 10, 2014, pp. 1-24.

[18] El famoso informe de Gleyzer para Telenoche es una de las excepciones ya que fue de los primeros que filma "en directo", sin el uso de imágenes de archivo, a las islas Malvinas.

alternativamente de la cámara de Julieta -que sigue y entrevista a los ex combatientes Carlos y Dacio- y la cámara de Edgardo Dieleke y Daniel Casabé, que acompañan a Julieta en su vuelta a las islas y la siguen en sus caminatas solitarias y en sus entrevistas con algunos isleños. De manera fragmentaria, la película va y viene entre los dos viajes y la mirada multifocal sobre la subjetividad de Julieta se anuda a partir de las voces *over* de los directores y de una actriz que leen fragmentos del diario de Julieta, de su tesis de doctorado y de textos similares a un diario personal escritos especialmente para este documental de búsqueda en el cruce entre el *travelogue* y el documental (auto)biográfico.

La forma exacta de las islas se inicia con la sintaxis de una *road movie:* la cámara avanza sobre el paisaje árido, a los costados del camino vemos ovejas y pastizales que se confunden con el cielo gris. En la parte inferior del cuadro, un subtítulo nos sitúa en diciembre de 2006, mientras dentro del auto la radio encendida reproduce una crónica sobre una guerra con soldados argentinos. En la siguiente escena la misma cámara de video, busca enfocar a través de la ventana de una habitación de hotel una figura que se recorta en el horizonte. La voz de la mujer sosteniendo la cámara nos dice que se trata del monte Dos Hermanas. De cierto modo estas dos primeras escenas parecen invitarnos a relacionarnos con unas islas cuya forma el título de la película convoca pero que en su primera visualización parecen no ser fácilmente asimilables como espacio geográfico. En lugar de utilizar una toma de ángulo alto o un plano panorámico que permita darnos una idea general pero estable del territorio, el documental introduce las islas desde el auto, con una cámara que se mueve casi al ras del suelo y nos devuelve imágenes parciales del paisaje a través de un parabrisas. Según Giuliana Bruno, más allá de la adscripción genérica, todo filme es una especie de *travelogue* porque "hay una dinámica móvil en el acto de ver un filme, incluso cuando el espectador parece estar quieto. El espectador (in)móvil se mueve siguiendo un trayecto imaginario, atravesando múltiples sitios y tiempos. Su navegación ficcional permite conectar momentos distantes y espacios lejanos"[19]. De este modo, a lo largo de sus ochenta y cinco minutos de duración, *La forma exacta de las islas* nos permite vincularnos con el espacio porque nos invita a recorrer vicariamente unas islas que no conocemos de primera mano pero cuyo contorno borroso se inscribe en nuestra memoria histórica, afectiva e inclusive escolar[20].

[19] Giuliana Bruno. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002: pp 55–56. Mi traducción.

[20] En un interesante estudio del tipo "encuesta visual", Carla Lois aborda la problemática relación entre los imaginarios geográficos y la existencia de "mapas logotipo". Analizando diagramas realizados a mano alzada, dibujos de mapas realizados por argentinos en la escuela, Lois plantea que diversas imágenes-logotipo han decantado en un sentido común geográfico: esas masas de imágenes han contribuido a moldear una serie de premisas sencillas sobre las formas del territorio que son parte de un "acto de memoria semántica" en el que entran en juego la experiencia previa y estrategias de aprendizaje cartográfico (Carla Lois. "La Argentina a mano alzada. El sentido común geográfico y

El diario de viaje, como género particular, también evoca el viaje en un sentido amplio. Es una exploración de una tierra desconocida pero también un viaje de descubrimiento interior. En este caso, el viaje se entrama con el trabajo de duelo de los personajes. Para Julieta, el rodaje de la película sirve como un vehículo para la comprensión de sus sentimientos de dolor. La factura del filme entrelaza el relato fílmico con el relato de una pérdida y, de este modo, cumple la función reparadora y terapéutica que según Philippe Lejeune toda narrativa autobiográfica supone[21]. Si la protagonista retorna a las islas para cerrar un capítulo traumático de su historia personal, es sobre todo por medio del desplazamiento geográfico que el documental indaga autorreflexivamente acerca de la posibilidad misma de la forma fílmica de lidiar con el mundo informe de los afectos. El gesto habitual de muchas películas (auto) biográficas que se basan en una narración personal y giran la cámara hacia el interior se duplica con un movimiento hacia afuera: la operación ecográfica deviene cartográfica permitiendo que la película explore las asociaciones entre el trabajo de duelo de Julieta y otras experiencias de pérdida, incluyendo las de soldados argentinos y las de los mismos isleños. La emoción individual se vuelve afecto, vínculo relacional. De esta manera, en el espacio liminal de la "isla desierta", el proceso de duelo rearticula desde la dimensión afectiva la relación entre lo íntimo y lo público, el presente y el pasado, la memoria privada y la colectiva.

Archipiélago de memorias

Percibir el paisaje, escribía el antropólogo Tim Ingold (1993) es llevar a cabo "... un acto de rememoración y recordar no es tanto una cuestión de convocar una imagen ya internalizada en nuestra mente, sino relacionarse perceptivamente con un entorno que está en sí mismo impregnado de pasado".[22] Cuando la cámara de Julieta sigue a Carlos y Dacio, los ex soldados que vuelven a las islas para marcar el lugar

---

la imaginación gráfica en los mapas que dibujan los argentinos". *Geografía y cultura visual: los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Eds. Carla Lois y Verónica Hollman. Buenos Aires. Prohistoria, 2013, pp. 167-189). En el caso de las islas Malvinas es claro que, durante y después de la guerra, toda la población pero especialmente la generación de niños en edad escolar –Julieta comenzó su escolarización al mismo tiempo que se desataba la guerra— se vieron (sobre)expuestos a imágenes-logos de las islas, tanto dentro del ámbito de la escuela como en la vía pública, por medio de cárteles y las tradicionales calcomanías que se pegaban en los parabrisas de los automóviles. En este sentido, podemos decir que, antes que una geografía con un relieve demasiado claro, las Malvinas fueron para muchos argentinos, en cierta medida, una forma, una silueta, un logo.

[21] Philippe Lejeune. "Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo". En: *Cineastas frente al espejo*. Martín Gutiérrez, G (ed). Madrid: T&B Ediciones, 2008, pp. 27-33.

[22] Tim Ingold. "The Temporality of the Landscape." *World Archaeology*, vol. 25, no. 2, 1993, p. 31. Mi traducción.

en el que había muerto su compañero, el pasado se presenta en esa doble acepción. Al principio de la secuencia, Carlos relata su "mapa mental" del lugar pero luego, cuando recorre y habita nuevamente ese espacio, el paisaje se le presenta como un *entorno* que está, al igual que él, marcado por la historia. Es que en ausencia de monumentos y memoriales oficiales, que testifiquen y rememoren el pasado histórico, la memoria se cuela en la textura del espacio y se mantiene allí, resistiendo el paso del tiempo. El recorrido de Carlos, Dacio y Julieta en el monte Dos Hermanas es una inmersión en un campo de batalla cuya textura espectral deja ver objetos, marcas, harapos y desechos de material bélico, restos silenciosos que dan cuenta del violento enfrentamiento que tuvo lugar allí en junio de 1982. Los ex soldados con los que se encuentra Julieta viajaban a la isla para homenajear a un compañero caído en combate. En un momento, la cámara de Julieta registra a Carlos improvisando una cruz con una bandera argentina, una intervención en el espacio que superpone un ritual, un trabajo del duelo privado, con las significaciones de una memoria pública u oficial. Se trata también de una intervención del documental sobre el mundo; un acto performativo ya que, en parte, Carlos lleva a cabo esta acción a partir de que se sabe filmado.

En contraste con las escenas que registran el recorrido y la marcación del territorio de Carlos y Dacio, la cámara de los directores de *La forma exacta de las islas* sigue a Julieta en su segundo viaje a Malvinas de un modo un tanto pudoroso. Las secuencias en las que ella transita en silencio Puerto Stanley parecen responder a una articulación entre el yo y el paisaje de raíz romántica en donde la caminata solitaria es central en la experiencia de aprendizaje del viaje, que en este caso, según sabremos más adelante, se relaciona con el duelo por la pérdida de un hijo. Si en el primer viaje la memoria se colaba en los restos del campo de batalla, en el segundo viaje Julieta encuentra en su camino otras manifestaciones materiales de la memoria. La protagonista encuentra monumentos para la rememoración como monolitos, cementerios oficiales y museos; espacios donde la pérdida se manifiesta en su cara pública y privada. *La forma exacta de las islas* explora el drama personal de Julieta en un contexto de trauma colectivo. Al principio de la película, visita el cementerio de Puerto Stanley, y es sólo cuando se detiene en un monumento para los veteranos de la I y II Guerra Mundial que comienza a recordar su viaje de 2006. Sus recorridos casi obsesivos por el cementerio local se completan con historias de pérdida y dolor narradas por la voz over de uno de los directores. En otra secuencia, antes que contar, la película muestra la visita de Julieta al cementerio militar de San Carlos Blue Beach, en donde descansan los restos de 14 de las 255 víctimas británicas de la guerra de Malvinas. La cámara se detiene brevemente para contemplar una de las secciones con siete tumbas hasta que, sin transición, nos desplazamos hasta el cementerio militar argentino, y una toma panorámica nos muestra tumbas marcadas

con cruces de madera blanca, algunas placas con nombres y otras con la leyenda de "soldado argentino sólo conocido por Dios".

El vagabundeo persistente de Julieta por los tres cementerios y su visita al museo local sugieren que, de manera similar al archipiélago, estos micro espacios dentro de las islas actúan como especies de heterotopías, que en la formulación de Michel Foucault se tratan de espacios reales, localizables, pero al mismo tiempo apartados, ilusorios, de alguna manera más allá de los mismos espacios que los contienen: unos "espacios otros" que simultáneamente representan, contestan e invierten todos los espacios reales dentro de una cultura[23]. Mientras la utopía existe solamente como un "no lugar", una heterotopía "es capaz de yuxtaponer, en un único lugar real, varios lugares que son en sí mismos incompatibles"[24]. Estos "espacios otros" están "ligados a porciones de tiempo, lo que significa decir que se abren a lo que podríamos llamar "heterocronías"[25]. Foucault articula diferentes maneras en que las heterotopías desestabilizan el tiempo, incluyendo varios grados de alteración. El cementerio, afirma, es el ejemplo más poderoso de la interrupción temporal, ya que allí nos enfrentamos a una ruptura absoluta de tiempo familiar que se convierte en extrañamente permanente. En contraste con estas rupturas o intervalos en el tiempo, el espacio del museo expresa "la idea de constituir un lugar que aúne en sí todos los tiempos y esté, a su vez, fuera del tiempo e inaccesible a sus estragos"[26]. Encapsulando las discontinuidades temporales o protegiendo y acumulando el tiempo en un espacio, los cementerios y los museos también fusionan lo público y lo privado y unen pasado y presente en una historia común[27]. Antes que meros "lugares de memoria"[28] asociados a una lógica conmemorativa, en la película, estos espacios articulan una nueva relación entre memoria informal, duelo privado e historia.[29]

---

[23] Michel Foucault. "Espacios otros". *El cuerpo utópico: las heterotopías. Buenos Aires, Nueva Visión*, [1967], 201, pp. 69-71.

[24] *Op. Cit.*, 70

[25] *Op. Cit.*, 71.

[26] *Op. Cit.*, 71.

[27] Además de las visitas al museo y al cementerio de las islas, *La forma exacta de las islas* vuelve obsesivamente sobre otro "espacio otro", el jardín de una casa, cuidadosamente ordenado y decorado con enanos y animales de piedra pintados en vivos colores. Este micromundo aparcelado es también un espacio heterotópico, un híbrido de espacios antagónicos, una intervención en el espacio que reinventa la "naturaleza" dentro de un espacio urbano. Precisamente esta reinvención de la naturaleza opera, en cierto modo, como un guiño a la invención de la naturaleza que la misma película realiza a través de una cuidada cinematografía que ofrece estilizadas figuras del paisaje insular que parecen situados casi fuera del tiempo.

[28] Para un seguimiento de la noción de "lugar de memoria", y su relación con la lógica conmemorativa, véase: Pierre Nora. *Rethinking France: Les lieux de mémoire*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

[29] Como he sugerido en otro artículo sobre las configuraciones y "prácticas espaciales" del paisaje, lo que es peculiar a *La forma exacta de las islas* es que el duelo adquiere un "giro espacial", sobre todo porque varias escenas son series de paisajes, casi fotos fijas, separadas de las secciones narrativas del documental por una pantalla en negro. Esta insistencia en la imagen fija sugiere que el desciframiento del espacio es una de las formas de interrogar la pérdida y que esto requiere de otro tipo de vínculo

El concepto de heterotopía nos permite también considerar que el espacio de las islas presenta inherentemente una "alteridad" que, paradójicamente, se vincula a problemáticas más generales de pertenencia al lugar y de experiencia de un trauma colectivo. De esta manera, en el segundo viaje de Julieta, las islas empiezan a configurarse como un espacio de la pérdida no sólo para la generación de la guerra de 1982, sino para muchas otras. Además de los traumas de los combatientes y del daño colectivo sufrido por la Argentina, la película da cuenta del sufrimiento de los habitantes de las islas. Uno de los entrevistados explica que después del conflicto, la comunicación con la Argentina, el continente, se interrumpió lo que empeoró considerablemente la sensación de aislamiento de los nativos isleños. En una escena reveladora, un kelper narra el trastorno de estrés postraumático sufrido por una mujer que confundía la invasión del Ejército argentino en la guerra de 1982 con la segunda guerra mundial. La pérdida colectiva de una guerra no desdibuja las pérdidas individuales, unas se superponen a otras: la de Carlos y Dacio que perdieron a su compañero en combate; la de Rob Yssel, que relata la trágica y dolorosa pérdida de su esposa, la archivista de la isla que había fallecido en la Patagonia mientras participaba de la filmación de un documental sobre Darwin; la desesperación de una mujer que, según la narrativa del Museo de Puerto Stanley, habría perdido a sus seis hijos en una devastadora plaga que afectó a Stanley en 1855; finalmente, la de Julieta y su maternidad frustrada.

estético y afectivo entre sujeto y paisaje. En el curso del documental, las secuencias perfectamente encuadradas de paisajes terrestres y marinos funcionan como un comentario silencioso sobre el trabajo de duelo. Explorando autorreflexivamente las relaciones estéticas y afectivas entre el paisaje y el ser, la película convierte a las islas en un espacio, un "lugar practicado" que en última instancia permite el hallazgo de un registro que escapa a la gran narrativa y destaca, en cambio, la experiencia subjetiva tanto de la geografía como de la historia. Véase Irene Depetris Chauvin. "*Paisajes interiores*: espacio y afecto en un documental sobre Malvinas." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 18, 2014, pp. 47-58.

La protagonista recorriendo el cementerio civil de Puerto Stanley
(Imagen Daniel Casabé, Edgardo Dieleke y Ají Molido Films)

La visita al museo de las islas y la continuidad de la maternidad frustrada.
(Imagen Daniel Casabé, Edgardo Dieleke y Ají Molido Films)

Cementerio militar británico en las islas.
(Imagen Daniel Casabé, Edgardo Dieleke y Ají Molido Films)

Cementerio militar argentino en las islas.
(Imagen Daniel Casabé, Edgardo Dieleke y Ají Molido Films)

La *expansión* del yo y el duelo colectivo

La realidad geográfica singular parece hacer de la isla un lugar excepcional para pensar cómo vincularnos con el dolor, pero todos los testimonios de los entrevistados, combatientes y kelpers, funcionan como espejos de la experiencia de la protagonista. Estas inscripciones de la subjetividad en el discurso de *La forma exacta de las islas* son intencionales, en tanto permiten introducir una dimensión afectiva como lógica dominante del argumento fílmico. La subjetividad es un filtro a través del cual lo real entra en el discurso al mismo tiempo que funciona como una brújula experiencial que guía el trabajo hacia la obtención de un "conocimiento encarnado" que atrae al espectador y crea las bases para un compromiso con una colectividad mucho más grande que uno mismo. Relevando distintas formatos de los filmes (auto)biográficos, como diarios o autorretratos, Paola Lagos Labbé sostiene que los discursos documentales que exponen lo íntimo se caracterizan por un rasgo introspectivo, una "operación ecográfica", donde diferentes recursos representacionales buscan dar forma a un espacio, un tiempo, y una voz que se combinan para evocar un "yo"[30]. Ciertamente, la película replica este movimiento hacia el interior, pero también construye la subjetividad "como un sitio de inestabilidad —flujo, deriva, revisión perpetua—antes que de coherencia".[31] Aunque los espectadores llegamos a las islas alineados con la posición de sujeto de Julieta, la película propone navegar por el archipiélago como un espacio intermedio donde la historia de la protagonista continuamente se cruza con la de los isleños. En otras palabras, incluso si *La forma exacta de las islas* hace uso de diferentes formas de expresión personal características del documental reciente, lo hace con el fin de explorar lo que podemos llamar una *expansión* del yo. El recorrido psicogeográfico de la protagonista paradójicamente expande y deshace su subjetividad en la atmósfera afectiva colectiva de la isla. En este sentido, el "giro afectivo" del documental no se vincula necesariamente con un "regreso al sujeto", sino con la puesta en evidencia de la discontinuidad constitutiva de la subjetividad y la experiencia de la no-intencionalidad de las emociones y afectos en los intercambios cotidianos que obliga a prestar atención a la percepción como otro modo de cognición y significación y la disolución de los límites fijos entre emociones individuales y atmósferas afectivas públicas o colectivas.

En tanto creación de naturaleza colectiva, este cine de la experiencia acude también a la voz *over* como un recurso no sólo para dotar de sentido estructural al filme sino, sobre todo, para modular la subjetividad. A lo largo de la película las voces tanto en *off* (como es el caso de Dieleke que, a diferencia e Casabé, aparece

[30] Paola Lagos Labbé. "Ecografías del 'yo': documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad." *Comunicación y Medios*, vol. 24, 2011, p. 65.
[31] Michael Renov. *The Subject of Documentary*. Minnesota: U of Minnesota P, 2004, p. 110. Mi traducción.

inscripto en la diégesis), como *over* de los directores van explicando los motivos de Julieta para volver a las islas, y la voz *over* de una actriz nos presenta extractos del diario íntimo de Julieta, un gesto autorreflexivo que revela tanto las intencionalidades de la guionista y protagonista como las dificultades de realización de la obra[32]. En una escena la voz *over* de Edgardo Dieleke nos cuenta que "Julieta viajó a las Malvinas para terminar su tesis. Antes de viajar estudió toda la literatura sobre la guerra. Analizó en detalle novelas como *Los pichiciegos* de Fogwill y *Las islas* de Carlos Gamerro." Utilizando la primera persona y el tiempo presente, la voz de una actriz lee el diario de viaje de Julieta y refuerza lo ya dicho: "Vengo a las Malvinas para contrastar la versión de la guerra que nos contaron en la escuela, para contrastar las versiones testimoniales de aquellos que lucharon en 1982. Vengo para ver cómo este espacio fue imaginado en la literatura y el cine. Vengo a Malvinas para conocer a los Kelpers". Cuando en el cuarto de hotel Julieta discute con Dacio y Carlos sobre la película que está filmando reitera: "Yo quiero ser real", pero uno de los ex combatientes desarma el discurso del documental objetivo cuando dice: "Vos sos la que está haciendo la película. La película empieza con vos, empieza allá cuando estás pensando tu tesis" y mirando al otro ex combatiente reitera "La película es sobre ella. Ella tenía seis años cuando fue la guerra de Malvinas. Ella lleva Malvinas adentro desde que tenía seis años". Estas pocas escenas subrayan el carácter fragmentado y polifónico de este documental. La película propone una peculiar "escritura del yo" que contiene relatos en primera, segunda y tercera persona. Inclusive, estas voces agrupadas en capas narran una historia que contiene elementos autobiográficos, biográficos e históricos. El yo que permea la escritura del diario de viaje y del diario íntimo se superpone a una polifonía de modos de enunciación. Así, la película de Dieleke y Casabe propone un perspectivismo de voces que se separa tanto del modelo clásico del documental expositivo, como también del documental en primera persona tradicional. En un ida y vuelta entre narrativa personal e histórica, las voces *over* superponen meditaciones fragmentarias sobre el presente y el pasado de las Malvinas/Falklands, contando una porción de la historia de las islas a través de la exploración del trauma personal del personaje.

[32] Las inscripciones de la subjetividad en el discurso de *La forma exacta de las islas* se vinculan al modo definido por Bill Nichols como performativo. Los documentales performativos son documentales permeados por una experiencia de vida. En ellos la subjetividad de la obra es intencional y esto establece entre espectador y filme una dimensión afectiva en cuanto lógica dominante de la argumentación. A su vez, como narraciones de una experiencia personal, los documentales performativos exponen el proceso creativo como una mezcla híbrida de ensayo y error (Bill Nichols. "El documental performativo", trad. Lorna Scott Fox, en Sichel, Berta (comp.), Postverité, Murcia: Centro Párraga, 2006, 197-221.
1997). Por otro lado, en *La forma exacta de las islas,* estas marcas de reflexividad no sólo responden a la modalidad performativa del documental, también dan cuenta de las experiencias de ensayo/error como recurso propio de la escritura del diario de viajes que se construye paulatinamente mientras se "toma nota".

La primacía de la subjetividad de la protagonista en cuanto a la intencionalidad y la construcción del relato se refuerza con la duplicación de su voz, representada en la voz *over* de una actriz que, lejos de incorporar un comentario omnisciente propio del documental expositivo, da cuenta de manera fragmentaria de los estados de ánimo, dudas y deseos de la protagonista. En un momento, leyendo lo que parece ser un fragmento del diario de Julieta, la voz *over* femenina dice: "Cuando la guerra comenzó, yo tenía cinco y acababa de entrar a primer grado. No tengo memoria del día 2 de abril o del día de la rendición. Pero sí recuerdo el hundimiento del Belgrano. Creo que mi mamá me estaba preparando para ir a la escuela. Estábamos en el baño, con la radio prendida, y ella lloraba mientras escuchábamos las noticias". Pero no es este núcleo de una memoria infantil lo que se instala en el centro de este relato subjetivo, sino un evento traumático posterior que lleva a la protagonista a discutir con el director en el segundo viaje: "Espero que en algún momento dejemos de seguir los pasos de Carlos y Dacio… porque es como vivir sus experiencias vicariamente. Mi experiencia es otra. Tiene que ver con cosas que me pasaron después, cuando me fui de Malvinas". Hacia el final de la película la voz en *over* femenina vuelve a duplicar la voz de Julieta cuando lee la última entrada de su diario de viaje, escrita algunas semanas luego de su retorno al continente: "En estas islas cabe la última entrada de mi diario escrita en 2006, pocas semanas después de regresar al continente. Si un día vuelvo a Malvinas ya no seré la misma. No seré una, sino dos. Viviré mi maternidad con felicidad y será dulce la espera. Volveré con un hijo concebido en esas islas. Quizá cuando crezca él decida visitar ese lugar". Luego de la pausa, la misma voz *over*, revela la razón principal que motiva la producción de la película: "En el momento de cerrar el diario no sabía que ese viaje no se realizaría. Al menos no así. Porque mi hijo Eliseo moriría a pocas horas de nacer. Sin embargo, seguirá conmigo su memoria y esa ficción feliz ligada a mi viaje a las islas". De esta manera, la narración en voz over reinscribe el relato de la pérdida en un nuevo diario de viaje, el *travelogue* del filme. El viaje de retorno y la misma producción de la película son parte de un proceso de aceptación de la pérdida y las islas se convierten, de este modo, al mismo tiempo en un espacio asociado al dolor y al sufrimiento pero también a la belleza y el consuelo.

En el espacio de las islas, el duelo vuelve a Julieta permeable a nuevos vínculos y configuraciones en tanto su proceso psicogeográfico conecta su pérdida con otras tragedias personales y colectivas. En su estudio de las memorias familiares, Annette Kuhn sostiene que un trabajo de memoria, correctamente concebido, produce un pliegue de las esferas públicas y privadas, que se confunden unas con otras: "El trabajo de memoria hace posible explorar las conexiones entre acontecimientos históricos 'públicos', estructuras de sentimiento, dramas familiares, relaciones de clase, género, e identidad nacional y la memoria 'personal'. En estos casos, las historias externas e internas, sociales y personales, históricas y psíquicas, se funden y la red

de interconexiones que les une se hace visible"[33]. La descripción de Kuhn de la fusión de historias internas y externas describe bien un documental que, redefiniendo la lectura de un pasado permeado por la subjetividad, encuentra verdades que son parciales, pero también profundamente "encarnadas" y funcionales para la construcción de una memoria más cercana, que se mueve desde el ámbito individual a lo colectivo. Un segundo final para *La forma exacta de las islas* tiene lugar cuando la voz del director dice que "así empezaba nuestra película". Un subtítulo señala que es el 2 de abril de 2007, y las imágenes nos muestran a Julieta, feliz y embarazada, asistiendo a una ceremonia del 25 aniversario de la guerra[34]. En esta escena final, la ruptura de la temporalidad recupera el pasado y sus proyectos abortados y re-inscribe lo íntimo en lo público, estableciendo conexiones entre tragedias y deseos personales, heridas y proyectos colectivos.

Geografía afectiva o cómo pensar la memoria a través del espacio

Aunque fusiona diferentes géneros de la intimidad, como diarios personales o autorretratos, *La forma exacta de las islas* no construye una historia de vida ni narra una biografía[35]. En cambio, reúne fragmentos para entretejer una mirada particular sobre un momento en la vida de Julieta y nos invita a experimentar la dimensión afectiva de la realidad vivida y de la historia. Desafiando la oposición convencional entre afecto, discurso y razón, la afectividad se vuelve en el documental la condición de posibilidad de la subjetividad y del conocimiento. El carácter de metadocumental y la complejidad de la estructura en la que múltiples miradas y voces confluyen para observar situaciones traumáticas se entremezclan con técnicas como el diario,

[33] Annette Kuhn. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso, Londres, 2002, p. 5. Mi traducción.

[34] Hay una cuestión que seguramente no tiene nada que ver con la película pero que a mí me parece sugestiva, al menos debido a su coincidencia en términos cronológicos y que permite enlazar el tema del relato subjetivo y la inserción de este relato en un contexto sociopolítico más amplio y complejo. Justamente para 2013/2014 Argentina decide "volver" a ocuparse del tema Malvinas de otra manera, a través de la creación de una Secretaría de asuntos de Malvinas o algo así, que estuvo a cargo de Filmus. un gesto simbólico importante y que intentó reinstalar la cuestión de la soberanía no sólo en el marco internacional/diplomático, sino también en el "mercado interno". Para mediados de 2014 también se crea el Museo de Malvinas. En fin, sospecho que todo arranca cuando se cumplen primero 30 años de la guerra en 2012 y 30 años de la recuperación de la democracia en 2013, pero no estoy seguro como tampoco cómo vincular eso con ésta película, aunque si percibo que existe una conexión…

[35] Para una revisión de los procedimientos de escritura de la intimidad en el cine, véase María Luisa Orteaga, "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". En: *Cineastas frente al espejo*. G. Martín Gutiérrez (Ed). Madrid: T&B Ediciones, 2008, pp. 55-82.

el relato y el *collage* propios de la escritura de viajes. Por medio de un registro fragmentario y auto reflexivo, la superposición de búsquedas y retornos a un espacio ficcional, experiencial y geográfico, le permite al documental dar cuenta, desde una mirada melancólica, de los vínculos entre un drama personal y una herida colectiva, al mismo tiempo que mantiene una relación crítica con el pasado, ya que el juego de los múltiples viajes evita el cierre de sentido y el fin de la historia[36].

En parte documental de duelo y en parte *travelogue* afectivo, *La forma exacta de las islas* elude las prerrogativas nacionalistas y la idea de la "causa justa" que impregna muchos de los discursos políticos, testimonios y películas históricas y logra, en cambio, plantear complejas respuestas a la pregunta sobre las consecuencias de la guerra. Como una cartografía moderna, el documental es capaz de mapear no sólo la forma del territorio de las islas, sino también las experiencias temporales inscriptas en ella. Como documental "modernista", los directores utilizan la dinámica espacial como una forma de enfocar la trama histórica "de costado", interponiendo capas entre el acontecimiento y su representación, al mismo tiempo que posibilitan una apertura en la comprensión del pasado en donde los afectos constituyen una nueva dimensión crítica y problematizadora. Evocando los cambios temporales que caracterizan a las secuelas de una guerra, *La forma exacta de las islas* propone pensar la memoria a través del espacio. Mapeando experiencias de pérdida, dolor y consuelo a través de narraciones sobre los vínculos entre el ser y el espacio, la película convierte a las islas en un lugar donde en escena tanto el trauma personal como el colectivo. El itinerario de Julieta a través de sitios espectrales, impregnados de una nostalgia inarticulada y poco elaborada, es un acto de mapeo que inscribe nuevas historias en espacios acechados por el pasado traumático. La película presenta este archipiélago remoto como un sitio de memoria, un espacio *intensivamente* afectivo, incluso heterotópico que cambia la conexión de los personajes y de los espectadores con el territorio y con las heridas personales y colectivas.

La película también explora cómo un espacio particular participa en lograr un consuelo. Si las islas se convirtieron en un "espacio de consuelo" es porque la geografía de las Malvinas se extiende metafóricamente a la condición insular de quienes habitan ese territorio, lo que hace posible pensar en un paralelismo entre

[36] En *La forma exacta de las islas* los procedimientos del documental subjetivo evidencian un "giro afectivo" en la forma de entender el pasado, lo que supone privilegiar la textura de la experiencia individual, por sobre los eventos históricos, y la función reparadora de la narrativa, por sobre los grandes relatos. Por su forma de vincularse con el pasado, podemos relacionar el documental de Casabé y Dieleke con aquellas narrativas centradas en la memoria de los hijos de desaparecidos, como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), o *M* (Nicolás Prividera, 2007), ya que anudan trabajo del duelo y proceso fílmico. Por otro lado, sin embargo, desde el punto de vista de la enunciación el "trabajo de duelo" La forma exacta de las islas se diferencia de estos films en los que el enunciador, el protagonista y el que experimentó los hechos relatados coinciden porque aquí Julieta, la protagonista, aunque partialmente productora del discurso ya que se trata de la guionista, es retratada por otros. los directores, mientras gestiona un duelo.

el escenario y la afectividad de los habitantes. El mapeo audiovisual de las islas nos guía en el territorio insular de la experiencia personal. Vivir en uno de los archipiélagos más remotos del mundo es exponerse a un permanente estado de vulnerabilidad, precariedad y resiliencia. Deambulando a través de monumentos, sitios conmemorativos, espacios borrados y lugares acechados por los recuerdos del pasado violento y trágico, Julieta se expone a las condiciones precarias que describen bien su proceso afectivo de negociar cómo superar las secuelas de una pérdida muy dolorosa. Así como Heather Love plantea que la pérdida es "*la* forma de la intimidad"[37] el documental de Dieleke y Casabé es un intento de entender la pérdida como una forma de intimidad que comparten Julieta, los soldados y los kelpers. En la intersección de *travelogue* y trabajo del duelo, la psicogeografía viene a funcionar como un sitio de memoria, una colección de lugares de recuperación y descubrimiento personal, permitiendo a la película "poner en escena" un trabajo de duelo que no es sino una forma de lo que Butler entiende como un "devenir otro"[38]. En este sentido, siguiendo el trayecto emocional de la protagonista a raíz de su pérdida, *La forma exacta de las islas* funciona como una "cartografía afectiva" que configura nuevas formas de comunidad a través de la transformación creativa de voces y lugares ignorados por narrativas hegemónicas. De este modo, la película disuelve la separación entre lo individual y lo colectivo y la oposición tajante entre duelo y melancolía. Por el contrario, siguiendo a Flatley, el afecto melancólico que permea todo el documental supone que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del "hacer" y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras de la historia que incluyan a los otros[39].

[37] Heather Love. "The Art of Losing", *Lost and Found: Queering the Archive*, Ed. Mathias Danbolt, Jane Rowley y Louis Wolthers, Copenhagen: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, 2009, p. 82. Mi traducción.

[38] Para Butler, el duelo, en gran medida, tiene que ver con aceptar y *someterse a* una transformación cuyos resultados completos son imposibles de anticipar. La virtud del duelo consiste, entonces, en posicionar al Yo no como una afirmación y ni siquiera como una posibilidad, sino como una manera de desconocimiento. Un devenir otro (Judith Butler. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia.* Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009). Aceptar la vulnerabilidad intrínseca al ser humano lo vuelve permeable al afuera, permite pensar la pérdida personal dentro de una atmósfera afectiva que no se reduce a los límites que el sentido común otorga a la intimidad como un espacio hermético del Yo.

[39] Para un análisis del "melancolizar" y de las "cartografías afectivas", véase Jonathan Flatley *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante

Natalia Taccetta
CONICET
Universidad de Buenos Aires

La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra.[1]

Este fragmento de "Excavar y recordar" de Walter Benjamin traza los lineamientos fundamentales en torno a su consideración sobre la comunicabilidad del lenguaje. Se trata del medio en el que se configuran imágenes que, arrancadas a un pasado irrecuperable, condensan en un instante la lógica del recuerdo: en cada imagen una constelación de tiempos que irrumpe sobre la continuidad de la dominación.

En gran parte de su producción filosófica de los años treinta, Benjamin insiste sobre la conformación de una nueva representación de la historia que haga justicia a aquello que denomina "los vencidos" y construya una racionalidad temporal que no esté ligada a la lógica del progreso, sino a la disrupción, a fin de salvar de la continuidad algunos trazos de historia. Esta es de algún modo la estrategia de Andrés Habegger en su film *El (im)posible olvido* (2016) donde, a partir de unas pocas imágenes, intenta dar forma a lo que podría denominarse un archivo de infancia a partir de destellos que emergen –borrándose cada vez– de su padre desaparecido.

[1] Benjamin, Walter, "Excavar y recordar" en *Imágenes que piensan, Obras, libro IV, vol. 1*, Madrid, Abada, 2010, p. 350.

Precisamente así comienza el film: Habegger recorre las inmediaciones del aeropuerto de México D.F. persiguiendo el espacio-tiempo que arroja una vieja fotografía. Así es como reconoce algunas figuras, algunas formas arquitectónicas. Pero otras han cambiado y se extravían en la rareza del que antes era un lugar conocido. Esa foto traza un origen; se repite, se examina, se convierte en movimiento con estética de los años setenta en un video que vuelve indecidible el ayer del ahora como en la constelación benjaminiana. Así comienza Habegger un proceso de reconstrucción que, como el historiador trapero, recoge los fragmentos marginales de los grandes relatos, incluso de aquellos que involucran su propio pasado familiar.

"Filmar lo que no existe", propone Paul Virilio en *Estética de la desaparición*,[2] para dar cuenta de la virtualidad contemporánea. Sin embargo, los retazos de pasado efectivamente existen y tienen en el film de Habegger dos formas definidas: algunas fotografías sacadas en México durante el exilio y un cuaderno en el que un registro minucioso a los nueve años le certifica "haber estado ahí" aunque "no teng[a] recuerdo de haberlo escrito". Las imágenes están orientadas por el intento de relocalizar los elementos de un archivo que en efecto ya posee: el cuaderno lo confronta con su propia ajenidad de niño –pues no tiene memoria ni de sus páginas ni de haberlas escrito. Los afectos del pasado envisten el presente transido por la melancolía; sin embargo, Habegger no se arroja a la tentación del lamento, sino que reconduce estos impulsos a una poiesis fílmica de archivo que se podría inscribir en el terreno de la alegoría.

En estas páginas, se intentará un doble objetivo: en primer lugar, se partirá de la noción de archivo para pensar la operación poético-política del cineasta con el objetivo de evaluarlo como régimen escópico de la memoria; en segundo lugar, se sostendrá el carácter operante de la melancolía que el realizador compone.

Afectos de archivo

El término "archivo" se ha generalizado como la metáfora de una colección de huellas del pasado al tiempo que refiere a la estructura de una organización. Se trata de una noción que se pone en funcionamiento en las últimas dos o tres décadas especialmente en torno al "giro a la cultura" relativo a la memoria y el análisis de la dinámica de lo social tecno-cultural y temporal. No implica un repositorio coherente de memoria, sino más bien una serie de capas temporales que discurren por distintas tecnologías y configuran su temporalidad inherente.

[2] Virilio, Paul, *Estética de la desaparición,* Barcelona, Editorial Anagrama, 1988.

Desde hace unas décadas los estudios culturales diagnostican que asistimos a la "era del archivo", que se instituye como una matriz central para la reflexión de las humanidades. En estas páginas, se intenta pensar al archivo como la lógica propia de la memoria, como aparato alternativo a la crono-normatividad. Una de las características principales que es posible atribuirle en el ámbito del arte es la capacidad de tramar deseos y afectos para establecer contactos con el pasado cuyo significado y principio arcóntico están en permanente disputa y vuelven la ambivalencia de su significado un gesto político.

Los archivos son, naturalmente, repositorios del pasado, pero en modos muy variables poseen la virtud de generar la sensación de acceso o contacto con los hechos. En efecto, tal como propone Jaimie Baron, se trata de imágenes en las que "el pasado parece volverse no sólo cognoscible, sino también *perceptible*".[3] Nos ofrecen –propone– una *experiencia* del pasado que queda impreso. De qué tipo de experiencia se trata es la pregunta central, además de qué tipo de acceso posibilitan y de qué modo activan lo que Baron denomina "afectos de archivo". De este modo, el documento se comprende como una experiencia de recepción más que como el índice de una locación o una domiciliación. Este desplazamiento se refleja en las aproximaciones teóricas que pasan de pensar al archivo como lugar o índice a interpretarlo como superficie para explorar la vida.

El efecto de archivo es para Baron el que surge como un particular tipo de consciencia en el espectador que, aunque nunca puede ser garantizado, conlleva el reconocimiento de un desplazamiento hasta localizarse en un afecto que no queda sólo en el pasado, sino que establece un vínculo emocional con el presente. Así, el documento de archivo se relaciona menos con una reflexión sobre los hechos que con la experiencia que suscita en su evocación. En el caso de Habegger, esto se vuelve complejo, incluso paradójico: las imágenes del pasado constituyen experiencia presente que no sólo no devuelve al padre desaparecido, ni sirve como marca para certificar una presencia, sino que configura una práctica que bordea el vacío al tiempo que intenta atravesarlo. La disparidad temporal construye el espacio de la búsqueda y en esa no-coincidencia es que Habegger se permite experienciar afectivamente el pasado. Pone en funcionamiento una tecnología de memoria con dos operaciones principales: revisitar las fotografías del exilio ("yo tenía nueve años y nunca más lo volví a ver", sostiene en relación con su padre) y releer el cuaderno escrito en el período mexicano. El afecto archivístico no se vincula solamente con la curiosidad de la imagen pasada, sino fundamentalmente con el modo en que se entrama con la búsqueda actual. Aunque vinculada al terrorismo de Estado en Argentina

[3] Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History,* Londres y Nueva York, 2014, p. 1.

como referencia insoslayable, esta temporalidad se inicia en una foto con la pirámide de fondo en la que se puede ver a un niño casi desconocido.

Una de las perspectivas en torno al archivo más resonantes de las últimas décadas ha sido la intervención de Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de 1995. En ese texto, el autor deconstruye la oposición entre *mneme* e *hypomnesis*, esto es, entre la verdad viva y la "reanimación activa del saber" al mismo tiempo que desarma la dupla dispositivo mnemónico/archivo. De esta forma, demuestra el modo en que el afuera está ya en el trabajo de la memoria, en la medida en que esta se contamina con aquel, y que el principio arcóntico aglutinador no está reñido con el modo en que se introduce en el mundo del decir. Derrida indaga sobre una reevaluación del archivo a partir de nuevas consideraciones sobre la escritura y la diferencia y es plenamente consciente de que la aproximación al archivo acarrea una suerte de pasión por la revelación de un principio, de un original, de una lógica que autoriza la reunión de los documentos, que no es una colección aleatoria, sino una acumulación racional.

El arte es uno de los terrenos privilegiados para indagar en esta matriz que Hal Foster –entre muchos otros– vio como uno de los "impulsos" fundamentales de la producción contemporánea. Estrictamente, la tendencia es propia del siglo XX aunque no es nueva en sentido estricto pues el actual "giro al archivo" (*archival turn*) tiene un carácter distintivo: se trata de un archivo que intenta configurar información histórica que ha sido desplazada por efecto de la violencia o el olvido. Implica

pensarlo, entonces, como un dispositivo que permite tanto examinar la materialidad de las huellas de la experiencia como teorizar sobre las formas de su desvelamiento.

El archivo se ha vuelto también contra-balanceado por una celebración del "anarchivo", que sería la forma de producción de un contra-conocimiento, una dinámica de liberación del archivo. Es Wolfgang Ernst quien más profundamente ha reparado en esta conformación de la memoria estética anachivística para hacer hincapié en la dinámica procesual de todo archivo, la conformación heterocrónica de su carácter incompleto. La duración de esta concepción del archivo debe medirse con su expectación y comprensión volviendo entrópica la temporalidad que configura. Una temporalidad que surge de un dispositivo que debate su cronografía de modo permanente. Dispositivos como el de Habegger exponen las imágenes para inquietar la mirada con un doble proceso de anarchivación de montaje y desmontaje (an)archivando pruebas documentales, recuerdos difusos, propios y ajenos.

En cualquier caso, toda interpretación del archivo exige alguna negociación entre la teoría sobre la historia y los objetos –históricos o artísticos– que pretenden acercarse al pasado. Indagar sobre el archivo es precisamente indagar sobre ese espacio, ese vacío que propicia la saludable emergencia del disenso a partir de un equilibro que es frágil y discontinuo respecto de los datos dominantes de la historia. Es así que el archivo constituye tanto el espacio de investigación como su propio método. Lejos de las imágenes que lo asocian a un territorio del pasado olvidado (y lleno de polvo como en la usual metáfora utilizada en la bibliografía especializada), el archivo se convierte en un ámbito fructífero para la producción académica y artística que se preocupa por hallar modos alternativos de idear dispositivos que, ideológica, estética y políticamente, enfrenten la contemporaneidad; un lugar donde estas dimensiones no puedan ser separadas de su forma y cuyo método no consista más que en desarchivar hasta comprender la lógica de su funcionamiento.

El pensamiento de Benjamin permite vislumbrar también esta preeminencia de la imagen para inteligir el pasado. Sabemos bien que el filósofo pondera el potencial político de las obras culturales mediadas a través de la tecnología. No hace falta más que recordar la consideración sobre el fundamento político de las obras de arte a partir de la decadencia del aura y el principio del ritual. Es la modulación de la tecnología lo que le permite a Benjamin releer la historia del arte sin una melancolía paralizante, sino con una mirada al pasado que posibilita la acción en el presente. El llamado a la politización del arte hacia el final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no es una apuesta al futuro, sino a deshacer el *sensorium* corporal que ve el curso de la dominación en la clave de una naturalización. Esto implica –como propone Susan Buck-Morss– "restaurar la fuerza instintiva de los

sentidos corporales humanos por el bien de la auto-preservación de la humanidad y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías, sino 'atravesándolas'."[4]

Atracción del archivo: la fantasía de completitud

Refiriéndose a la fascinación que genera la lectura de una carta privada dirigida a otra persona,Terry Eagleton expone lo siguiente:

> Nada podría ser al mismo tiempo más íntimo y más alienable […] La carta es parte del cuerpo que es removible: desgarrado desde las mayores profundidades del sujeto, puede igualmente ser arrancado desde su posesión física. […] La carta viene a significar nada más que como la sexualidad misma, que pliega un lugar secreto que está siempre abierto para la intrusión violenta […] Hay siempre en el cuerpo decorosamente cubierto de la carta que agrieta o el lugar fisurado donde las conmociones del deseo pueden ser sentidas.[5]

Además de la mayor o menor violencia de la intromisión, revisar el archivo se lleva a cabo con el gesto de incompletitud y la certeza del secreto insondable. El espectador de Habegger asiste al archivo compartiendo su estupor frente a un pasado que se le aleja más cada vez. Por más que revise las fotos familiares y vuelva una y otra vez sobre el material audiovisual en el que se ve a su padre, sabe que no podrá completar siquiera una imagen difusa que escape a la marcha que entona en grupo durante el desfile de la Juventud Peronista. La vincha y la vestimenta de fajina en esa "única imagen en movimiento" poco se concilia con la figura doméstica que aparece en las fotos de México. Ese mismo extrañamiento lo atrapa cuando se introduce en la lectura del diario de su infancia. El pasado aparece como un terreno misterioso y la estructura de una colección espectral que hay que ir armando o desarmando. Este carácter fantasmagórico encontraba Derrida en la "enfermedad" de archivo, para la que los documentos no están ni completamente presentes ni del todo ausentes, ni visibles ni invisibles, sino que confirman las huellas de algo irrecuperable. Más escurridizo cuanto más se lo intenta aprehender. Habegger lo explicita diciendo en el film: "No tengo memoria de mi padre; no tengo recuerdo, no tengo sensaciones; tengo algunas fotografías…"

---

[4] Buck-Morss, Susan, "Estética y 'anestética': una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en Benjamin, Walter, *Estética de la imagen: fotografía, cine y pinura,* compilado por Tomás Vera Barros, Buenos Aires, La Marca editora, 2015, p. 161.

[5] Terry Eagleton citado en Carolyn Steedman, "The Space of Memory: In an Archive", *History of Human Sciences,* 11 (1998), 65-83 (p. 71).

Los documentos no ofrecen una vía directa al pasado, sino que exigen un esfuerzo hermenéutico que involucra una serie de elaboraciones temporales articuladas por una racionalidad constante, pues "el archivo supone el archivero; una mano que colecciona y clasifica"[6]. Pero se trata de una racionalidad afectiva, pues implica soportar el peso de la emoción frente a una materialidad heterogénea y una legibilidad compleja que se sitúa entre la letra de la carta del pasado y la textura de la oralidad presente. "Quien trabaja en los archivos a menudo se sorprende evocando ese viaje en términos de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento…".[7]Arlette Farge propone que el archivo es desconcertante porque abre un mundo que nunca se define en la clave de la certeza.

En el archivo, no hay huellas en bruto y las que aparecen no exigen expresarse de un modo determinado. Más bien, son para Farge como "una desgarradura en el tejido de los días"[8]. Leerlas implica rasgar un velo y arremeter contra la opacidad de un no saber para domesticarlo. El objetivo no es saber si el archivo dice o no la verdad, sino descifrar cómo habla y cómo –para retomar algunas ideas clásicas de Michel Foucault– expone el habla del otro "atrapado entre las relaciones de poder y él mismo, relaciones que no solamente sufre, sino que actualiza al verbalizarlas"[9]. Articular esta lectura en las imágenes implica a su vez comprender que la temporalidad de lo visible reside en la aparición de un tiempo que produce sentido cuando

[6] Arlette Farge, *La atracción del archivo,* Valencia, Edicions Alfons El Magnanim, 1991, p. 8.
[7] Ibíd., p. 9.
[8] Ibíd., p. 11
[9] Ibíd., p. 27.

asume el carácter incompleto de la colección. Visualizar el tiempo implica comprenderlo a través del cuerpo, la experiencia y la incansable motivación del deseo. Este lleva a Habegger a un lugar desconocido, para "recuperar aquellas imágenes perdidas", aunque no recuerda haberlas poseído.

En *Dust. The Archive and Cultural History* (2001), Carolyn Steedman vuelve a *Mal de archivo* para sugerir que el *arkhe* (ἀρχή) –en definitiva, el archivo– parece representar el "*ahora* de cualquier clase de poder que está siendo ejercido, en cualquier lugar, en cualquier espacio o tiempo".[10] Esto implica atender al principio que conforma el comienzo de la lógica de la colección que tiene la forma de una ley que ordena, que, finalmente, explica el deseo por el archivo, el deseo de encontrar o poseer un momento u acontecimiento originario. Ese evento puede ser también una imagen y así constituir la lógica de la enunciación a que ella misma da lugar.

Steedman lo plantea claramente: el archivo está transido de derrotas, haciendo propias las palabras de Antoinette Burton para quien también "la historia del archivo es una historia de pérdidas".[11] Sin embargo, asume la inexorabilidad de la búsqueda de la completitud y recupera de Derrida una connotación más metafórica en la que el archivo representa la memoria. Una trama que recolecta hechos del pasado y configura un horizonte de futuridad: "El archivo es un registro del pasado al mismo tiempo que apunta al futuro. El tiempo gramatical del archivo es, así, el futuro perfecto 'esto habrá sido'".[12] Esta temporalidad somete al razonamiento sobre el pasado a una cierta claustrofobia y una apertura al mismo tiempo. Recogiendo esta metáfora, Steedman lee algo similar en relación con la espacialidad del archivo: "Él (Derrida) sugirió que en un archivo estamos bajo alguna forma de arresto domiciliario".[13] El archivo implica cierta clausura, pero es consciente de su falta de cierre; somete a una suspensión, pero la sabe transitoria:

> El archivo está hecho a partir de documentación seleccionada y conscientemente elegida desde el pasado y desde las extrañas fragmentaciones que nadie intentó preservar y que simplemente terminaron ahí. […] En el archivo, no puedes ser shockeado por sus exclusiones, sus vacíos, por lo que no está catalogado […] Su condición de ser desvía la furia: en sus carpetas silenciosas y paquetes está la demostración más clara de cómo operó el poder del Estado, a través de libros, listas, acusaciones y a través de lo que está perdido de ellos.[14]

[10] Carolyn Steedman, *Dust. The Archive and Cultural History,* Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2002, p.1.
[11] Citada en CarolynSteedman, *Dust…*, op. cit., p. 5.
[12] Ibíd., p. 7.
[13] Ibíd., p. 11.
[14] Carolyn Steedman, "The Space of Memory: In an Archive", *History of Human Sciences,* 11 (1998), 65-83 (p. 66).

Steedman se preocupa, entonces, por el modo en que el archivo determina las tramas de los imaginarios estatales sobre el pasado. Es de algún modo también esto lo que Habegger trata de construir junto a su madre: recuperando la mirada infantil él; confirmando ciertos ideales del pasado ella. Sólo así se entiende una dura conversación entre ambos encabezada por el áspero reproche "¿por qué tenían hijos?".

El "poder del Estado" referido por Steedman permite extrapolar su definición al ámbito de las visualidades de la memoria. En efecto, la autora parte de que es *Mnemosyne*, la madre de todas las musas, incluyendo a Clío, la Historia misma, para referir al modo en que el archivo y la autoridad que lo sustenta se vinculan con los relatos que configuran los modos de aprehender el tiempo. El archivo es también un lugar en el que la gente puede estar a solas con el pasado motivando una suerte de suspensión de la cronología para encontrarse con las compulsiones de una temporalidad nueva, ni lineal ni normativa, sino archivística.

La domiciliación a la que refiere Derrida es de algún modo esta experiencia cultural de la localización del archivo, esta potencia espacial de configurarse de modo permanente y nunca definitivo. Esta es la discontinuidad que busca el coleccionista de Benjamin –como Fuchs– o el historiador trapero, que recoge esos fragmentos el pasado que sólo han juntado polvo. Este es el mal de archivo. Y allí está el arconte para cuidarlo. Derrida explora dos principios: el principio de acuerdo con la naturaleza o la historia donde las cosas, estrictamente, comienzan, y el principio vinculado a la ley o el principio nomológico donde los hombres y los dioses gobiernan. A partir de este doble principio, el archivo se liga a una *arché* en el sentido físico o histórico en tanto originario o primero. Pero también "archivo" refiere a *arché* en sentido nomológico y el concepto conlleva la memoria de este doble significado, pero también la relación entre el recuerdo y el olvido que les es propio. Es en este sentido que Derrida hace aparecer la idea del *arkheion*, es decir, el arcón, el domicilio, el lugar, una residencia donde alojar los rastros de la historia. Estos lugares necesitan guardianes que exigen el cumplimiento de su propia norma. No es el archivo memoria viviente, sino un lugar de consignación de las huellas cuyo acceso no es irrestricto. Es de acuerdo con estas ideas que utiliza la noción de *toponomología* para hacer alusión a esta dupla, es decir, localización y ley.

La posición y el poder de los arcontes determinan la configuración del archivo en la medida en que los principios arcónticos se vinculan con unificar, identificar, clasificar y consignar un lugar dentro del archivo. En *El (im)posible olvido,* el cine es la localización y Habegger el hermeneuta de la oscuridad de una memoria difusa: "¿cómo filmar lo que no está, que no tiene forma, lo que falta?", se pregunta. No articula verbalmente una respuesta, sino que lo hace montando los fragmentos con los que cuenta: la entrevista con su madre, la cita en "Memorias reveladas" en Río de Janeiro, la infancia que siempre huye aunque "las fotos están ahí diciendo que ese momento existió".

Una redefinición del archivo exige al menos apuntar a la performance como medio. Habegger en efecto construye una aparición desdoblada al prestarse tanto al juego de la presencia –poniendo su cuerpo, su lectura, los rostros de sus hijos como una nueva habitación de la memoria o prestando su voz a reflexiones como "no termino de entender cómo se filma la ausencia"– como obsesivamente al de la ausencia. Este replanteo se instaura para que el archivo deje de ser una enfermedad para ser un "furor de archivo". Con esto, Suely Rolnik alude a la compulsión por archivar que impacta en el arte y obliga a preguntarse por las "políticas del inventario", pero especialmente por el deseo que las motiva. En una primera aproximación, parece tratarse de la vocación por "activar la memoria de la experiencia sensible"[15] a partir de propuestas poético-políticas que se inscriban en la crítica institucional. "El furor de archivar aparece precisamente en este contexto signado por una guerra de fuerzas por la definición geopolítica del arte que a su vez se ubica en el contexto de una contienda más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada".[16] El foco en el pasado vía las poéticas del archivo está para Rolnik en un terreno de disputas atravesado por la necesidad de su reanudación en el presente. Reanudación unida inexorablemente a la heterogeneidad.

La imagen-materia ha sido sustituida por la imagen-tiempo y, en términos de José Luis Brea, esto ha decantado en un régimen escópico diferente que "pone en suspenso la duración de la imagen como instante de verdad".[17] Si bien Brea refiere a la imagen en la era tecnológica digital resulta de gran interés cuestionar el régimen escópico que sería adecuado para referir el pasado en una articulación con el archivo.

El inconsciente óptico es el que permite asumir que "hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos 'suficientemente' que conocemos".[18] A primera vista, salta la relación que estas ideas de corte benjaminiano podrían tener con las teorías de la fotogenia de la década del veinte del siglo pasado; sin embargo, nos interesa pensar el modo en que este inconsciente revela también un tipo de relación con el pasado frente a la cual el archivo propone dar una respuesta o representación. La construcción del campo escópico es cultural, es decir, está delineada sobre una historicidad y unas coordenadas espacio-temporales situadas. Lo inconsciente se instala en el ámbito de la visualidad conflictivamente y tensiona el régimen escópico que articula el conjunto de condiciones de posibilidad de asumir el modo en que afecta a la productividad

[15] Rolnik, Suely, "Furor de archivo" en *Estudios Visuales,* nº 10, 2010, 115-130 (p. 228).
[16] Ibíd. (p. 230).
[17] Bordons, Teresa, "Archivos posibles", en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo,* 2009, 82-91(p. 87).
[18] Brea, José Luis, "Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*" en Castillo, Alejandra y Gómez-Moya, Cristián (editores), *Arte, archivo y tecnología,* Santiago de Chile, Ediciones Universidad FinisTerrae, 2012, 146-163 (p. 146).

de lo visual. Es por eso que la "era del archivo" que ven diversos autores en la teoría contemporánea podría pensarse, precisamente, como un régimen escópico propio de este tiempo. Es decir, uno en el que la unión de los elementos se desliga de la cronología para conectarse entre sí por la temporalidad disruptiva de la afección y la rearticulación del efecto político que determinadas imágenes podrían provocar, alentar o diluir. Pensar al archivo como un régimen escópico de nuestro tiempo implica invertir los términos y no creer que la percepción de la visualidad habilita la legibilidad del archivo, sino que ésta es la que proporciona las coordenadas de lo visible y lo audible, lo memorable y aquello que se puede olvidar.

Benjamin llamaba inconsciente óptico a la capacidad de la cámara, del ojo mecánico "objetivo" de la cámara, para aprehender lo que el ojo –inmerso en la trama de la representación– no puede, esto es, el registro de la diferencia, de la esencia del acontecimiento. Es así que el inconsciente óptico desvela la diferencia en la organización del detalle y en la captura plural de la realidad. A diferencia del deseo de la pintura por eternizar, Benjamin alude a la lógica de lo infinitesimal en la descomposición del movimiento fotográfico en el cine cuya única función es volver permanentemente pasado. Así, en la fotografía y el cine parece imperar un impulso nostálgico que asume la fugacidad de lo real y mira irremediablemente a lo sido. Eso convierte a la imagen en un *memento mori,* una suerte de objeto melancólico arrojado a la temporalidad e imposible de recuperar.

Comunidad de olvido

"¿Con esta camarita tan chiquita se filma?", pregunta asombrada la madre de Habegger. Exhibida la puesta en escena, se introduce uno de los caracteres centrales de *El (im)posible olvido*. El director le pregunta sin dilaciones por el cuaderno que escribía cuando era chico en el exilio mexicano. La madre tampoco lo recuerda y entre ambos conforman una suerte de comunidad inmemorial; hay documentos, incluso aparecen testigos en el film, pero ninguno de los dos puede recomponer el pasado. ¿Qué querrá decir ese olvido?

Esta secuencia antecede el material de archivo del padre de Habegger, las imágenes en movimiento del desfile de la Juventud Peronista. Y le siguen algunos recuerdos sobre el modo de vida –"una casa cada ocho meses"– y algunos que no eran recuerdos –"seguramente me inventaba una realidad: 'papá bancario, mamá docente, vacaciones en la playa, tíos con pileta, primos con moto'". El cartel de "Perón te amo" y el recuerdo de la admiración paterna por Camilo Torres le permiten al director armar su lugar de enunciación: él forma parte de este archivo de desmemoria. Nuevamente, la aventura de seguir como huella para encontrar un tiempo en el espacio de una foto. Así va en busca de Penitentes donde un gendarme que le impide pasar y, sin saberlo, define la relación de Habegger (y su padre) con la foto: "eso quedó en el recuerdo", le dice el oficial. Sin embargo, al continuar su desplazamiento sigue comprobando el parecido de los fondos montañosos de las fotos con sus propias instantáneas actuales de viaje.

Habegger va dando forma al pasado. No hay apología del olvido, pero sí un desmontaje del documental político o el arte de memoria. Piensa la relación entre saber y tomar posición a través de las imágenes que va actualizando. "Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa",[19] propone Didi-Huberman. Habegger tiene una primera posición en las fotos y una segunda cuando se balancea entre el pasado olvidado y el presente de rememoración. Lo que intenta es, finalmente, situarse en el tiempo, seguir un deseo, autorizarse en una temporalidad sin cronología, pero redentora como quisiera Benjamin. Allí construye y atraviesa los anacronismos que Didi-Huberman piensa para comprender un acontecimiento reñido entre el pasado y el desastre. El tiempo de la memoria no sólo está atravesado por el deseo de recordar, sino por la resignación de no hacerlo.

Habegger sabe que la organización espacial y temporal que produce el montaje es un tipo de acceso al pasado que se performa. El pasado no está allí para ser ordenado, sino que adquiere organización en la aparición. Esto es lo que el cineasta pone en funcionamiento cuando, al filmar lugares y reactivar tiempos, crea "un montaje de historicidad, inmanente, cuyos elementos, sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad".[20]

[19] Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1,* Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 11.
[20] Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición, op. cit.,* p. 73.

En este sentido, se comprende bien el modo en que tomar posición es –para Didi-Huberman leyendo entre otros a Brecht– un acercarse y alejarse manteniéndose en permanente movimiento. Este se pone de manifiesto en Habegger que, con el objetivo de filmar lo que no existe, construye un archivo de memoria siempre en un presente dislocado.

En "El archivo arde", Didi-Huberman define "lo propio" del archivo: su hueco, su ser horadado. Los agujeros se los atribuye tanto a censuras arbitrarias o inconscientes como a destrucciones o agresiones deliberadas en su configuración. Así entendido, el archivo testimonia tanto de las huellas de las cuales hay documentos, como de los olvidos que permanecen ausentes. Habegger configura un archivo heterogéneo en tiempos, espacios y documentos. Es como ese laberinto al que Didi-Huberman ve "compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable".[21] La lógica que ordena esos fragmentos es la del montaje de supervivencias que encuentran su propio principio nomológico en una espacio-temporalidad atravesada por la inestabilidad y la ambivalencia.

Los documentos del archivo son el índice histórico de una época cuya legibilidad es una disputa permanente en el presente. Didi-Huberman alude a esto del siguiente modo: "el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos"[22]. Habegger quiere llenar algunos de los huecos espaciales y temporales que componen su historia, pero el riesgo es claro: en la búsqueda, puede hacerlos desaparecer hasta del arcón de los recuerdos que sostienen la pulsión. Sin embargo, el recuerdo es como una mariposa, como sugiere Didi-Huberman, "no aparece sino para desaparecer al instante"[23]. La captura de ese instante de pasado es frágil como una aparición –la que queda fijada en una vieja fotografía–, pues es "un movimiento perpetuo de cerramiento, abertura, cerramiento otra vez, reapertura…"[24] Este es el carácter soberano y fugaz de las imágenes cinematográficas, cuya "hendidura se esconde en el juego de sus apariciones y desapariciones"[25].

Didi-Huberman explora la oposición entre *mimesis* y *phantasia:* "regla de la limitación (toda imagen lo es de algo en la realidad visible) y licencia de la imaginación (una imagen también puede alcanzar su parte de fantasía o de inspiración, es decir, de genio)"[26]. La *phantasia* es la facultad de provocar la aparición visual de algo no visible. Habegger pone en funcionamiento los mecanismos visuales que le

[21] Didi-Huberman, Georges, "Das Archiv brennt" en Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Kurt (eds.). *Das Archiv brennt,* Berlín, Kadmos, 2007, p. 8
[22] Ibíd., p. 14.
[23] Didi-Huberman, Georges, *La imagen mariposa,* Barcelona, de la edición Mudito & Co., 2007, p. 9.
[24] Ibíd., p. 9.
[25] Idem.
[26] J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine : la manie,* París, Les Belles Lettres, 1987, p. 95. Citado en Didi-Huberman, G. *La imagen mariposa,* op. cit., p. 22.

permiten lidiar con esta paradoja y lo hace con fascinación. Es decir, la de la fijación pasajera que retiene y deja huir, instaura una temporalidad de imprevistos de la mirada.

Es la belleza de la aparición la que impulsa a los pensadores de la imagen a recurrir a la mariposa, pues su movimiento es como el de la imagen de cine, un aparecer-desaparecer matriz que convierte todo en pasado de modo incansable.

De fascinación y humores negros

La fascinación benjaminiana por almacenar cosas se vincula con el gesto de rescatarlas del olvido resguardándolas de las linealidades hegemónicas que obturan su potencial de inervación. Incluso poniéndolas a resguardo en una película como en *El (im)posible olvido*. El pensamiento tardío de Benjamin implica de algún modo este ejercicio de salvataje con la plena consciencia de que la redención de unas conlleva la invisibilidad de otras.

El archivo que acumula pasado sin pensarlo como una propedéutica para el presente o el futuro exige indagar sobre su principio arcóntico. Pensando desde la melancolía confía en que el conocimiento queda envuelto en iluminaciones profanas que generan comprensión del pasado no sólo por un efecto de archivo, es decir, un desplazamiento desde la autoridad y la cronología a la experiencia y la emoción, sino por un afecto de archivo en tanto intensidad que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia (Baron, 2014). En este sentido, el archivero melancólico de Benjamin lleva adelante la tarea del historiador trapero –que busca herramientas para describir su percepción e imaginar alguna versión posible entre la destrucción y la construcción–, y la del artista –que teje la realidad entre la fantasía y la imaginación-.

La co-presencia de temporalidades heterogéneas en los dispositivos mediante los que se pretende acceder al pasado es una premisa fundamental a tener en cuenta; especialmente cuando se explora una perspectiva como la de Benjamin que piensa a los artefactos del pasado como vías de acceso al presente desafiando la lógica de la sucesividad. Habrá de partirse de que la imagen no es el medio de comunicación de otra cosa, un conducto, un transporte, sino la comunicabilidad misma del tiempo.

Como sugiere en *Pequeña historia de la fotografía* respecto de las fotos de August Sander, imaginar un archivo es pensar un "atlas que ejercita" vinculado a la capacidad de la imagen para concentrar afecto y dispersarlo para desestabilizar el efecto amnésico siempre amenazante. La imagen no es sólo documento, sino un indicio de temporalidad que produce "una historicidad anacrónica y una significación

sintomática", tal lo que Michael Löwy[27] lee en Benjamin. Se trata de una temporalidad en la que se articulan las paradojas del síntoma, es decir, lo que de verdad ocurre en aquello no observado y fragmentario.

Según el modo en que se las organice, las imágenes en el archivo están sobredeterminadas por el montaje como principio productor. Esto ocurre en el *Libro de los Pasajes*, orquestado en categorías que no responden del todo –o no exclusivamente– a motivos iconológicos o temas de filosofía. El anacronismo comienza a desplegarse desde que las imágenes-texto, como objetos históricos, son anuncio de apariciones intempestivas, latencias, supervivencias, que cobijan las imágenes. Los ritmos y contra-ritmos del montaje benjaminiano no sólo toman la historia a contrapelo, sino que la inventan y rearman en una estructura inestable. Así, las imágenes se transforman en un presente permanente y las referencias al pasado no se fijan en puntos dolientes, sino que devienen sedimentaciones de tiempo que habilitan otro tipo de comprensión. Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico de la imagen permite pensar la historia donde cada presentación "debe comenzar por el despertar", pues la imagen consigue que el acontecimiento explote mostrando la materialidad de la que está hecho; "la imagen no es imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible".[28]

Para Benjamin, la imagen es el lugar originario de cada presentación de la historia. En ella confluyen la presencia (de los acontecimientos históricos, siempre cambiantes) y la representación (fijación de un instante). De esta yuxtaposición está hecha la imagen dialéctica en su carácter fulgurante,[29] es decir, quebradiza, efímera, un instante incalculable entre la aparición y la desaparición.

> Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar,* en el doble sentido de la anamnesis y la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento "a contrapelo", es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución.[30]

El montaje es de este modo operación histórica y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos distintos del cronológico. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada espacio de la historia,

[27] Löwy, Michael, *Aviso de incendio,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005: 125.
[28] Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 149.
[29] Tal identificación aparece especialmente en los textos de Benjamin sobre Baudelaire.
[30] Didi-Huberman, *op. cit,* p. 157.

dado que, a partir del ensamblaje se configura uno nuevo. Precisamente, Benjamin piensa a la fotografía como el espacio donde se producen estas convergencias. Recuerda que Atget "buscaba lo desaparecido y desviado" para absorber el "aura de la realidad como agua de un barco que se hunde", entendiendola como "un extraño tejido de espacio y tiempo: aparición única de una lejanía, no importa cuán cerca esté".[31] Benjamin encuentra casi por última vez en la fotografía de rostro humano que "el aura nos hace una última seña" y que en ello "consiste su belleza melancólica".[32] Precisamente pensando este potencial crepuscular de la fotografía, es posible volver a *El (im)posible olvido* a partir de dos preguntas: en primer lugar, cómo esta belleza activa sus imágenes; en segundo lugar, cómo esa melancolía se vuelve metodológica en todo el trayecto. En este sentido, cabe pensar el modo en que las imágenes de Habegger –principalmente en la búsqueda del lugar donde se sacó la fotografía con su padre- reconducen a una melancolía en clave benjaminiana, pues asume que el relato sobre el pasado es activador y no paralizante. Habegger recupera una espacio-temporalidad originaria y se desplaza desde allí para conseguir la imagen idéntica, intentando, en el momento del "click" fotográfico, recuperar la temporalidad del padre.

Con las categorías de Benjamin se puede pensar todo el film como un archivo melancólico a partir de algunas de sus ideas sobre el *Trauerspiel,* Baudelaire, Döblin, el surrealismo y la inervación colectiva y el cine. Conforman en Benjamin no solamente una colección conceptual, sino una afirmación profunda sobre la relación entre imagen e historia y la propuesta metodológica compleja de recorrer el pasado capturándolo en figuras que tracen constelaciones de imagen y presente. En este sentido, el film de Habegger logra tensión creativa entre las imágenes que apenas recuerda y el entramado de desmemoria que convierte en una toma de posición.

El vector de los recuerdos tristes

> "El desastre, cuyo color negro habría que atenuar –reforzándolo-, nos expone a cierta idea de pasividad. Somos pasivos respecto del desastre, pero quizás el desastre sea la pasividad y, como tal, pasado y siempre pasado."[33]

[31] Benjamin, Walter, "Breve historia de la fotografía" en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura,* Buenos Aires, La marca editora, 2015, p. 98.
[32] Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura,* Buenos Aires, La marca editora, 2015, p. 39.
[33] Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 10.

> "El olvido inmóvil (memoria de lo inmemorable): así se describe el desastre sin desolación, en la pasividad de una dejadez que no renuncia, que no anuncia sino el impropio regreso."[34]

Estos epígrafes pertenecen a *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot (1980). En el primero, aparece una tensión entre la negrura del desastre y la pasividad a la que un pensador como Benjamin enfrenta con vehemencia. En el segundo, la figura de lo inmemorable, es decir, aquello de lo que no hay pruebas o documentos porque no hacen falta, pues indefectiblemente se recuerda. Habegger parece producir una torsión paradójica: tiene pruebas, documentos, pero no recuerdos; tiene negrura, pero no pasividad.

La noción de desastre evoca la literatura apocalíptica como género que alcanza gran desarrollo especialmente en el ámbito francés de la segunda posguerra. El desastre no refiere sólo al enfrentamiento con el acontecimiento del horror en la historia, sino a hacer de la escritura misma un lugar de desastre que se exhiba como tal. No era en Blanchot una forma de sobrevida, sino un lugar en el que recordar que el desastre es la única forma de enunciación. Se trata de un movimiento del pensamiento que desafía a la representación y articula forma donde hay vacío. La escritura del desastre pone en funcionamiento una poética frágil que privilegia la fragmentariedad del vínculo con el pasado y la ubicuidad en el presente. Es así tal vez que podría pensarse que Habegger produce de algún modo una imagen del desastre, pero que se vincula con una melancolía que no encuentra regocijo en la pasividad, sino en una acción con el pasado. Habegger melancoliza para contar y vivir.

De algún modo, también Benjamin se ocupó de rastrear los modos en que el arte melancoliza el desastre mientras el pensamiento marxista –sumado a una creciente oposición a la socialdemocracia– funciona como marco general. Su obra manifiesta un casi permanente interés por dar cuenta de la "dialéctica de la historia, un proceso que conduce a acoger el Marxismo y el montaje de vanguardia" (Rampley, 1999: 98). Son las vanguardias de la primera posguerra las que le permiten comprender que la pérdida de la distancia aurática conlleva, entre otras cosas, la disrupción espacial en los collages de Picasso o Braque, de la Poesía de Blaise Cendrars, los montajes Dadá o la prosa de Alfred Döblin. Sumado a esto, el abandono de la idea de progreso y el shock que deviene una imagen que no representa nada, sino que es la intensidad misma para el ingreso en la historia, un mapeo dialéctico para repensar las intervenciones del arte.

Matthew Rampley se refiere al mapeo espacial (*spatial mapping*) para figurar estas operaciones sobre la imagen. El proyecto benjaminiano sobre los pasajes de París constituye de alguna manera una cartografía de la cultura del siglo XIX, un

[34] Ibíd., p. 13.

archivo dialéctico compuesto por la temporalidad de la experiencia subjetiva y la memoria que desactiva la distancia entre pasado y presente. Benjamin "auratiza" su visión de la historia con nuevas coordenadas, ligadas a las violencias propias de la modernidad. Así aparecen la interrupción de las milésimas de segundo del cine, la inervación colectiva del surrealismo, el gesto disruptivo en el teatro épico de Brecht, la perplejidad de las micronarrativas en Döblin. Se trata de mecanismos que se manifiestan en afectos que reconfiguran la experiencia, compensan lo catastrófico exigiendo un nuevo vínculo con los fragmentos del pasado, ya no asociados a la comodidad de la linealidad, sino volcados a lo intempestivo de la colección.

De todos los afectos que es posible mapear en Benjamin, es la melancolía la que puede considerarse como metodológicamente más predominante. Aparece en sus desarrollos sobre el *Trauerspiel* pasando por la mirada de Baudelaire, la imposibilidad de redención que Döblin lee en *Berlin Alexanderplatz,* hasta la potencia que es posible atribuir a la inervación que generan la obra surrealista y el cine. La tradición asocia la melancolía tanto al abatimiento frente a la acción como a la virtud del genio; al decaimiento del espíritu como al recogimiento previo a la manía divina. Benjamin recoge estos diversos usos aprovechando su ambigüedad. Tal como aparece en su tesis de habilitación, *Sobre el origen del drama barroco alemán,* escrita hacia 1925, la melancolía no es la misma que pervive en la valoración de la obra de Baudelaire o que se percibe en sus abordajes del surrealismo, como tampoco la que se critica severamente en su *Melancolía de izquierda.*

Jonathan Flatley propone considerar a la melancolía en su dimensión "activa" –como un verbo–, esto es, asumir que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede apuntar concretamente al "hacer".[35]Asegura que Baudelaire representa un punto de inflexión en la historia de la relación entre melancolía y estética: "vemos la emergencia de una poesía melancólica decididamente antiterapéutica, cuyo objetivo no es hacer 'sentir mejor' o redimir experiencias dañadas, sino redirigir la atención a esas experiencias".[36] El modernismo de Baudelaire intenta transformar la experiencia del tedio (*l'ennui*) –que quita al individuo su capacidad de actuar– en *spleen*, un estado en el cual se es excesivamente consciente e interesado por las pérdidas y el sufrimiento. Para Benjamin, esta transformación se da por una suerte de auto-extrañamiento; se produce una alienación que permite convertir la vida emocional en un dato histórico a ser melancolizado. Se trata de una desfamiliarización de la vida emocional para abordarla en la

[35] Este y otros acercamientos a la melancolía exigen la referencia a *Duelo y melancolía* de Freud como vía para pensar la experiencia de la modernidad en tanto constitutivamente discontinua y ligada a la pérdida. No obstante, siguiendo esta dirección, es posible encontrar en Benjamin un giro hacia el aspecto histórico de un afecto que propone concebirse como un tipo de conocimiento que desafía las convenciones de la dominación.

[36] Flatley, Jonathan (2008), *Affective Mapping.Melancholia and the Politics of Modernsm,* Londres, Harvard University, p.6.

forma de un distanciamiento reflexivo. Volver sobre la fisura en la subjetividad que inaugura el *shock* exige en Benjamin pensar modos de tramarlo como experiencia de la modernidad que reoriente la acción melancólica hacia la pérdida, pero también a su activa "producción". Ser moderno –por definición– implica separarse del pasado, pero la melancolía obliga a vincularse inexorablemente con él.

En el Barroco, Benjamin encuentra la relación entre historia y melancolía en tanto el mundo interior del sentimiento y la política circundante convergen en *pathos* que el drama barroco encuentra en la decadencia de su actualidad a partir de problemas estilísticos que llegan hasta los expresionismos del siglo XX. Entre abatimiento y exaltación, está la dialéctica que el melancólico barroco transforma en su recurso frente al desastre moderno, un contexto de lucha contra el vacío y a favor de alguna vitalidad. La modernidad viene acompañada con un duelo al que sólo la melancolía puede hacer frente reconociendo su agotamiento tanto como su fuera motriz para sostenerse en plena catástrofe.

El mundo melancólico que lee Benjamin necesita una transformación alegórica. Es en plena ruina donde el melancólico imagina la reactivación del mundo abrazándose al objeto muerto o perdido. La melancolía no se reduce a un estado de contemplación paralizante, sino que se transforma en un estado activo que mira hacia el pasado para recomponerlo de modo más justo y halla en la imagen una potencia de futuridad. Melancolizar es, entonces, capturar la pérdida en el presente y arrojarla a otro tiempo, trazando una lógica histórica a partir de la discontinuidad. Como señala Flatley, la melancolía no es en Benjamin algo a ser curado, sino que el sentimiento de pérdida y el duelo imposible son afectos a los que seguir saludablemente atado. Esta productividad aparece en la melancolía *illa heroica* de Ficino y en la figura de Baudelaire, pues el poeta usa su propia experiencia de pérdida como un modo de investigar el cambio histórico. Reúne datos históricos sobre la experiencia colectiva y los convierte en producción poética redirigiendo siempre su mirada a la experiencia de la ruina en una producción alegórica. El *spleen* baudelaireano genera el extrañamiento que permite aferrarse al pasado afectivamente, pero es también el lugar donde la melancolía se vuelve reescritura.

En *El origen del drama barroco alemán,* Benjamin se posiciona entre lo emocional y lo físico, entre la materialización del exceso en el Barroco como exceso y la imposibilidad de formas de expresión mesuradas. IlitFerber propone que el teatro barroco responde a un estado de la mente que tiende a sobreactuar el dolor y la tristeza. No es comparable con el dolor físico porque no es inmediato ni natural, sino que la melancolía intuitivamente toma la forma de dolor interno que recuerda a la aflicción corporal excesiva. En esta ecuación, el drama barroco se ve tensionado entre la interioridad y la externalización como entre la subjetividad y el mundo que Benjamin pretende aplicar a los eventos históricos que se sumergen en este intervalo. El héroe trágico es reemplazado por muchas figuras que se aproximan a un estado gozoso que

no se terminan de alcanzar. En este sentido, la alegoría no es solamente el principal dispositivo literario, sino el lugar donde Benjamin localiza el punto decisivo de la melancolía en el *Trauerspiel,* en el que se dedica a explorar la significancia filosófica de la alegoría como forma de arte desaparecida. Una de sus características centrales es su "estructura única de significación, inestable y fluctuante en un constante estado de diferimiento".[37] De modo que no hay significado autosuficiente, sino práctica significante de naturaleza inconstante, arbitraria y caótica, que no se agota en la relación significante/significado.

Benjamin destaca que la melancolía se expresa *en* el lenguaje y no a través de él. Eso es especialmente claro en su producción temprana; no sólo en el trabajo sobre el *Trauerspiel,* sino en *El rol del lenguaje en el* Trauerspiel *y la tragedia*. En la obra de los años 1930, Benjamin se inclina por el análisis de la melancolía en relación con la modernidad, sobre la alegoría melancólica como materia del capitalismo. En "Baudelaire como alegorista", se presenta al poeta como el punto de acceso a la estructura secreta de la apertura de la era capitalista. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" y "Sobre algunos motivos en Baudelaire" o la aparición de Baudelaire en el *Libro de los Pasajes* son dos expresiones diferentes del intento de "iluminar a través del montaje de fragmentos yuxtapuestos el siglo XIX, es decir, la reconstrucción del proceso en la cual la modernidad capitalista en general y la forma mercancía en particular, vienen a ejercer una dominación mítica sobre la cultura europea".[38] Aquí es donde la alegoría aparece representada críticamente por una confrontación con su propia fuente, la melancolía. Se trata del momento en el que es exhibido como intuición que, en la forma del *spleen,* se vincula inexorablemente con las condiciones socio-económicas del comienzo del capitalismo industrial.

La melancolía constituye entonces la fuente de una productividad en la que Baudelaire traduce su propia experiencia de pérdida, pero también necesaria para explorar los cambios históricos que se producen a su alrededor. Baudelaire es para Flatley un "traumatófilo" que reúne datos históricos sobre la experiencia colectiva y los convierte en producción poética. El *spleen* baudelaireano genera el extrañamiento que permite aferrarse al pasado afectivamente y el espacio en el que la melancolía se convierte en operador de la reescritura. Quien está más allá de la experiencia, envuelto en *l'ennui*, se siente azorado por un leve miedo que lo hace alejarse de sus emociones. En *Sobre algunos temas en Baudelaire,* Benjamin lo explicita al referir la discusión sobre la noción de memoria involuntaria de Proust; esta le permite, en la inmediatez de una emoción vinculada a un estímulo, acercarse a un sentimiento olvidado que hace que el pasado dormido irrumpa en la cronología.

[37] Ferber, Ilit, "The *Trauerspiel*" en *Philosophy and Melancholy. Benjamin's Early Reflections on Theater and Language,* Stanford, California, Stanford California Press, 2013, p. 86.
[38] Pensky, Max, "Melancholia and Modernity" en *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning,* Massachusetts, University of Massachusetts Press, 1993, p. 153.

Esta visión de la melancolía contrasta con otra concepción a la que Benjamin enfrenta con vehemencia en un artículo de 1931. En *Melancolía de izquierda*, critica la melancolía obturadora de la acción que conduce a una parálisis autocomplaciente, y la reconoce en algunos intelectuales de la República de Weimar. Así, arremete contra Eric Kästner, poeta y novelista alemán que después de la Primera Guerra mundial se convertiría en una resonada voz pacifista. En la "melancolía de izquierda" de sus poemas, Benjamin asegura que es posible reconocer sólo preocupación por los restos de los antiguos bienes espirituales desde una mirada tan inactiva como el atesoramiento del burgués.

Esa melancolía sólo promueve formas de resignación y quietismo "bajo la bandera de la indignación moral de la izquierda".[39] Esto convierte a la lucha política en un objeto de consumo placentero y conduce casi de modo inevitable a un fatalismo improductivo. Valora, en cambio, la melancolía que se enfrenta a la pérdida desde una preocupación por el presente político y, en efecto, cree que esto constituye el modo de evitar una mirada cínica sobre la propia acción y la agencia colectiva.

> Aun cuando la melancolía es para Benjamin un fenómeno subjetivamente experienciado, su fuente de valor (potencial) no se remite a tendencias o habilidades individuales o de creatividad solipsista, sino a la forma de posibilitar el acceso a los orígenes históricos del propio sufrimiento y, aún más, a la lógica de la historicidad en sí.[40]

Hacia el final de "Melancolía de izquierda", Benjamin reclama que reflexión y acción deben fusionarse verdaderamente como ocurre con el trabajo de Brecht. Este es para Benjamin el verdadero trabajo político. Parecería oponerle, entonces,la figura de un "melancólico operante", que sabe que debe abandonar su autocomplacencia para no reparar con más convicción en las causas de la opresión que en los modos de revertirla.

Es en *El autor como productor* de 1934 donde Benjamin invoca al intelectual (o eventualmente al artista) que problematiza sus medios de producción. Lo hace al prescribir una actitud hacia la dominación y transformar los medios técnicos, los cuales deben tender a la transformación intelectual de los lectores (o espectadores). Es lo que Benjamin encuentra en el teatro épico, que impide la compenetración afectiva, deconstruye los modos de expectación hegemonizados, realiza una revolución técnica en sus propias herramientas y produce una "transformación funcional" del gesto.[41] Es la técnica teatral (de Brecht) la que opera de esta forma:

---

[39] Pensky, Max, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning,* Massachusetts, University of Massachusetts Press, 2001, p. 8.
[40] Flatley, Jonathan, *op. cit,* p. 65.
[41] Ibíd., p. 125.

> Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho –del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas- de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello propiamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.[42]

A pesar de las diferencias que los separaron dramáticamente, Benjamin valoró la producción brechtiana a la luz de su diagnóstico sobre la modernidad como mundo onírico y fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías productoras de identificaciones peligrosas. Brecht era como el melancólico operante revolviendo el pasado para hacerse cargo de él –intentando evitar su retorno– a partir de sus propias herramientas de producción. De ahí una melancolía que es pura acción, como la de Habegger que intenta recuperar algo no de su padre, sino de su recuerdo de él; no de su niñez, sino de la construcción de infancia que es capaz de producir. El cineasta lo propone casi literalmente: busca los ojos de su padre para reflejarse en la mirada de sus hijos.

Archivo de la *Phantasie*

Esto nos conduce al problema original, la melancolía es el *pathos* de un archivo que constituye un régimen de visibilidad del acercamiento al pasado. Habegger no se deja tentar por las lágrimas de su madre o las propias; sigue adelante problematizando sus medios de producción, el cine documental y la autobiografía audiovisual.

El archivo Habegger se vincula con la cuestión tradicional de la *aisthesis,* es decir, de la sensación, como si intentara responder con ella a cómo dar cuenta de un mundo en crisis. En el Benjamin temprano, el contexto es el de la decadencia de la primera posguerra. En Habegger es una posdictadura melancólica siempre en un instante de peligro. En unos textos poco sistematizados de su juventud, Benjamin elegía una palabra –*Phantasie*– con enorme ambigüedad semántica para enfrentar a lo que Blanchot recuerda como "desastre": normalmente se traduce como "fantasía" anulando los matices de las tres palabras alemanas involucradas (*Phantasie, Imagination, Einbildung*). La *Phantasie* parece quedar asociada a cierto antimodernismo o irracionalismo romántico y vanguardista con la connotación de ser capacidad constructiva y destructiva a la vez.

[42] Idem.

En su obra posterior, estas preocupaciones benjaminianas quedan subordinadas a cuestiones como el pensamiento infantil, el mundo de los sueños y la percepción alucinada de la ciudad moderna. Sin embargo, no es imposible vincular ese interés tempano con la tematización de la fantasmagoría y el estado de sonambulismo del ciudadano moderno. En Habegger, por su parte, la fantasía, la imaginación y la capacidad de figurar adquieren las características del cine, la exhibición del artificio, la focalización sobre la intimidad, la performatividad de la memoria.

El archivo que conforma el pensamiento benjaminiano desde fines de los veinte podría estar reenviando al viejo problema de la fantasía y la percepción como modo de acceder a la propia contemporaneidad. Como explicita Marcelo Burello, "lo determinante del concepto es su naturaleza pasiva e improductiva, que hace de la fantasía humana la capacidad de desfigurar (*enstalten*) figuras *(Gestaltungen)* preexistentes, sin tener que inventar ni crear forma nueva alguna"[43]. Así en efecto lo dice Benjamin: "La auténtica fantasía es inconstructiva (*unkonstructiv*), puramente desfiguradora (*enstaltend*) o bien (visto desde el sujeto) puramente negativa". Lo propio de la fantasía, entonces, es disolver las figuras que la imaginación crea activamente. Así lo hace Habegger cuando intenta capturar en la repetición de la imagen el tiempo de la infancia, configurando un dispositivo que le permite figurar el pasado y destruirlo en el presente para no quedar pegado indefinidamente a él.

[43] Burello, Marcelo, "El (siempre) joven Benjamin y el (nunca) problema de la fantasía", *Pensamiento de los confines,* nº 30, 2013, 97-103 (p. 100).

Una historia femenina en el film *Retratos de Identificação*: Dora y los afectos contra el fascismo

Roberta Veiga
Universidad Federal de Minas Gerais
Traducción del portugués: Juan Pablo Pardias

La película *Retratos de Identificación* (*Retratos de Identificação,* 2014)[1] de la cineasta, investigadora y montajista Anita Leandro no asocia lo femenino a un movimento específico, a un tipo de feminismo o al feminismo como ideología, sino apela a involucrar a las mujeres por medio de la historia, y lo hace a partir de un trabajo con el pasado. Se trata de una actividad cinematográfica de la memoria, una labor que exige la recuperación de archivos y el montaje como reconstrucción movilizadora de afectos.

No es posible volver al pasado para contar una historia lineal sin evocar la memoria por medio de testimonios y de archivos, como en un proceso de reinscripción afectiva que es también histórico, no en un sentido racionalista, sino de la historicidad abierta a los afectos y al *pathos* de las vidas y las imágenes. En *Retratos de Identificación,* el compromiso histórico opera con el pasado reinstaurando en la mujer su capacidad de intervención política. Sin curar las heridas de lo que ha pasado, Anita Leandro alerta sobre el peligro de que se borre un trauma colectivo en torno al cual quienes lo vivieron no elaboraron un luto. Ese trauma es la violencia de la Dictadura Militar en Brasil, durante el período que va desde 1964 hasta 1985.

> No hay reacción más nefasta a un trauma social que la política del silencio y el olvido, que empuja fuera de los límites de la simbolización a los peores pasajes de

[1] *N. del T.:* Los retratos de identificación son las fotografías tomadas por las fuerzas de seguridad para la identificación de los detenidos.

> la historia de una sociedad. Si el trauma, por su propia definición de realidad no simbolizada, produce efectos sintomáticos de repetición, los intentos de olvidar los eventos traumáticos colectivos resultan en síntoma social. Cuando una sociedad no logra elaborar los efectos de un trauma y escoge intentar borrar los recuerdos del acontecimiento traumático, esta simulación colectiva de la represión tiende a producir repeticiones siniestras.[2]

No se trata de deshacer el daño pasado, sino de salvar a personas comunes del olvido histórico, otorgándoles otra supervivencia a través de la imagen en movimiento, de los archivos que cobran vida en el montaje cinematrográfico. "Sin duda, sólo una humanidad redimida puede apropiarse totalmente de su pasado", dice Benjamin[3].

Retratos de Identificación recuerda el pasado de la dictadura militar brasileña a través de la historia de militantes que, al rebelarse contra medidas totalitarias, fueron detenidos y torturados por el aparato policial. Es el personaje de la presa política María Auxiliadora Lara Barcelos, Dora, el que le otorga a la narrativa histórica una singular tesitura femenina. En esta película, ser feminista a través del cine no es un *a priori*, sino un proyecto que se logra por una vía subcutánea, cuando en el enfrentamiento con el estado y con la violencia policial surge, se engendra una mujer. Este engendramiento es muy importante porque enfatiza que, a pesar de la existencia de Dora, es necesario señalar que también hay un nacimiento de lo femenino a través de la película, un "hacerse" mujer (pensándolo al modo de Simone de Beauvoir) que se da en la confrontación cinematográfica con el aparato opresivo del estado. A través de este "hacerse mujer" –en el sentido de la política de género que la película trasluce– se cuestionan los estándares establecidos por el patriarcado y el biologismo, y se puede capturar la puesta en circulación de los afectos[4], vital para pensar las interacciones entre sujetos y colectivos en la vida y en la historia.

Lo femenino y el torbellino: la historia

La película otorga el protagonismo de una lucha histórica a la mujer, rememorando la militancia política de Dora –así como su encarcelamiento, tortura y suicidio– y de esa manera, como diría Benjamin, escribe la historia a contrapelo: cuando escuchamos la voz de los vencidos, recordamos a los oprimidos, en las luchas y en la vida

[2] Kehl, Maria Rita. Tortura e sintoma social. IN: Safatle, Vladimir e Teles, Edson (org). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 126.

[3] Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas* Vol.I: São Paulo: Brasiliense, 1994, 223.

[4] "Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o es perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones." (Spinoza, 1677/2008, p.163)

cotidiana donde son suprimidos (negros, mujeres, pobres, homesexuales, discapacitados, viejos, inmigrantes). Hablar de la mujer es hablar de las representaciones que la escondieron a lo largo de la historia. Si la mujer fue apartada de la historia, el cine la reinscribe, al lado de otros sujetos (también condenados por los dispositivos de poder), y posibilita otro devenir histórico.

> Si históricamente lo femenino es entendido como subalterno, analizado fuera de la historia, porque su presencia no se registra, liberar a la historia es hablar de hombres y mujeres en una relación igualitaria. Hablar de mujeres no es sólo relatar los hechos en los que estuvieron presentes, sino reconocer el proceso de exclusión de sujetos, deconstruir la historia de la historia femenina para reconstruirla sobre bases más reales e igualitarias.[5]

Para la mujer, la militancia durante el régimen dictatorial no es sólo la confrontación con el estado opresor, sino tambien el enfrentamiento de sus propios fantasmas. Luchar por la libertad en los años de plomo en Brasil significaba romper con la privatización de su mente y de su cuerpo, y entrar en la esfera pública. Las mujeres que se unieron a los grupos guerrilleros clandestinos tenían que afirmarse triplemente: contra su familia (vida privada), contra el estado dictador y contra los prejuicios (que existían, vale decir, también dentro de los movimientos en los que luchaban). Durante este período, la militancia implicó una apertura para la reflexión sobre las representaciones y posibilidades de la mujer, un espacio de enfrentamiento con las diferencias sexuales, y de compartir la escena política, que albergaba tanto el disenso en relación al hombre (los que imponían el fascismo), como la alianza (con los que estaban confrontándolo). Si entendemos al género como una construcción discursiva que se realiza sobre las diferencias, los contrastes y las posibilidades, entre lo masculino y lo femenino, engendrarse como mujer, "hacerse mujer" es elaborar la diferencia y sus multiplicaciones. Ascender al estatus histórico, liberarse de la prisión privada (la casa, la maternidad y la familia) hacia la esfera pública, donde el patriarcado traza el mundo político, es, para la mujer, participar en parcelas más justas. Es la mujer que abandona el matrimonio para tomar las armas y servir a la guerrilla. En este sentido, para ellas, la subversión propia a la militancia de izquierda es también una subversión a las representaciones que las identifican con el sexo débil, cuya debilidad y sensibilidad no estarían adaptadas –anatómicas e intelectualmente– para el

[5] Colling, Ana Maria. Gênero e história: um diálogo possível? Contexto Educação. Editora UNIJUÍ – Año 19. N. 71/72. Enero/Diciembre de 2004. pp. 29-43, p. 36.

combate y las deliberaciones colectivas. Se trata de una oportunidad para reconectar la relación necesaria entre lo privado y lo público[6].

En defensa de la apertura de la historia hacia los "otros", y así, hacia la mujer, la historiador feminista foucaultiana, Joan Scott, se dedica a intentar entender cómo la noción de género puede ser fundante de esa acepción. Constituída contextual y políticamente, interdependiente de las relaciones sociales y de la alteridad, en la perspectiva de género la relación entre hombre y mujer, en todos sus matices, funda discursos y prácticas que traspasan la lógica binaria de la diferencias biológicas, como la fragilidad del cuerpo destinado a la maternidad *versus* la superioridad de la fuerza física.

> El objetivo de la nueva investigación histórica es explotar la noción de fijación, descubrir la naturaleza del debate o de la represión que lleva a la aparición de una permanencia eterna en la representación binaria del género. Este tipo de análisis debe incluir una noción de lo político, así como una referencia a las instituciones y organizaciones sociales.[7]

Es posible que la política de género aún no se haya logrado al no poderse restablecer los paradigmas históricos que Scott propone, pero sí puede interponerse en la historia prestándole una mirada diferente. La defensa de la inserción histórica de las mujeres va en un sentido contra historicista, e incorpora la experiencia subjetiva a lo que es propiamente histórico. Por lo tanto, se trata de un proyecto también benjaminiano. O sea, el amparo, la inclusión de la inserción histórica de las mujeres es una salvaguarda contra el historicismo, porque, como Benjamin quería, abre la historia hacia los hechos pequeños y ordinarios, así como hacia toda una concepción mnemónica, y por lo tanto, psíquica e imaginaria, del estar en el mundo, no al modo de Jung, sino cerca de Freud y Proust. Es el límite de una mirada histórica que se vuelca hacia la experiencia afectiva, porque reconoce, como hacía Spinoza[8], la dimensión constitutiva de los afectos en las acciones y las interacciones humanas que forman el colectivo. La afinidad entre la forma en que el género lee la historia en Scott, la perspectiva benjaminiana y la relación propuesta entre archivo y montaje en *Retratos de Identificación* es innegablemente la de la lucha histórica de los oprimidos

[6] La relación entre lo privado y lo público es una antigua reivindicación del feminismo que tratar de evidenciar el hecho de que que la mujer de la historia se halla escrita por el capitalismo masculino, y por su hegemonía, esta se ve relegada a la esfera privada, a lo íntimo y lo doméstico. Esta relación se convierte en política, porque es sólo a partir de esta –y en la experiencia de experimentarla y/o eludirla– que la mujer puede actuar en el mundo. Para indagar en la raíz de esta discusión, véase: *The personal is political*, publicado por Hanish, Carol. en Women's Liberation Movement, 1969.

[7] Scott, Joan Wallach. Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989, 43.

[8] Chaui, Marilena. Espinosa – Uma filosofia da liberdade. 2ª Ed. São Paulo: Moderna, 2006.

contra el fascismo, que tiende, en una inflexión spinoziana, a minimizar la visión trascendente de la mente y la razón para volcarse a la inmanencia de los cuerpos y los afectos, sobre los cuales se fundan las interacciones humanas, y por lo tanto, la historia colectiva[9].

Podemos afirmar que *Retratos de Identificac*ión nos permite leer la historia a contrapelo en dos sentidos: en lo epistemológico y en lo subjetivo. El giro epistemológico implicaría renunciar "al modelo secular del progreso histórico"[10], al historicismo positivista para el que la historia está orientada y es lineal, asumiendo, en cambio, la discontinuidad y los anacronismos del tiempo. Sería ver el pasado no como un hecho objetivo, sino como hecho de la memoria –reminiscencia, olvido e invención– conectado a lo material, corporal (archivos, documentos, residuos), que provoca afecciones, y a lo psíquico (imaginación, sueños, deseos), que produce los afectos[11]. Señalo principalmente eso en las apariciones de Dora a lo largo de la película, en la puesta en reverso de sus fotos como presa política. Como en Benjamin, que opone a la astucia de la razón hegeliana la astucia de la imagen que evoca lo incontrolable, lo inconsciente de la historia. Aquí es donde encontramos una disolución entre lo privado y lo público, de modo que no sólo son las instituciones las que forman parte de la historia, sino también la subjetividad con lo imaginario y los afectos que circulan y se encarnan en el cuerpo (uno de las imágenes e imágenes de los cuerpos): de los espectadores y de los compañeros subversivos. Aquí, donde hay menos un pasado oficial y más una memoria que surge en reminiscencias, que destella (parpadea) en el momento de peligro. El peligro para Benjamin amenaza tanto a la existencia de la tradición como a los que la reciben. Para ambos, el peligro es el mismo: entregarse a las clases dominantes, como su instrumento, por lo tanto, es también el peligro del machismo. De ahí, el poder de la imagen invocando el pasado en un instante que se presenta y evoca al pensamiento. Veremos cómo Dora actúa igual que esa imagen, como un flash, un destello ante el peligro de los fascismos que

[9] "La ética de Spinoza, por tanto, va en el sentido de expansión de la potencia a través de modos de existencia inmanentes, que no se refieren a los valores trascendentes de bien y mal, sino acompañan a las relaciones y encuentros entre los cuerpos, trazando un camino en dirección a la libertad. Este se trata nada más que de la posibilidad de establecer relaciones el con ambiente, o sea, sumar más realidad a la propia vida, hacer que los encuentros puedan sumar experiencias en lugar de restar nuestra potencia de obrar y conocer el mundo y a nosotros mismos ". Véase: Marques, Mariana Ribeiro. Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud y D. W. Winnicott / Mariana Ribeiro Marques; orientador: Carlos Augusto Peixoto Junior, 2012, p. 16.

[10] Didi-Huberman, Georges. Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 115.

[11] "En el cuerpo, el *conatus* se llama apetito; en el alma, deseo. Es por eso que Spinoza dice que la esencia del hombre es el deseo, la conciencia de lo que, en el cuerpo, se llama apetito. Así, decir que somos apetito corporal y deseo psíquico es decir que las afecciones del cuerpo son el afecto del alma. En otras palabras, las afecciones del cuerpo son imágenes que, en el alma, se realizan como ideas afectivas o sentimientos. Así, la relación originaria del alma con el cuerpo y de ambos con el mundo es la relación afectiva "(Chaui, 2006, p. 64).

vivimos en todo el mundo, en el pasado y en el presente. En el Brasil de hoy, luego del golpe contra la Presidenta Dilma Rousseff, se vive un claro resurgimiento de la fuerzas conservadoras, de estrategias dictatoriales que insuflan "fascismos" contra las minorías de género, clase y raza.

La imagen en el momento del peligro llama a la humanidad a darse cuenta de la violencia del fascismo. En esa imagen, es el pueblo –los vencidos, los inviables, las mujeres– los que pueden surgir en dirección a la salvación. Sin embargo, esa imagen es un vestigio que sólo adquiere materialidad en el montaje de la historiadora-cineasta. Es allí, en el flujo del discurso, que esta imagen puede surgir como un flash, movilizando consigo una fuerza afectiva que va más allá de los testimonios y explicaciones racionales usualmente dispuestas en la narrativa cinematográfica. Es así como conecta pasado y presente de un modo más sensorial, más corporal, que intelectual. Llegamos entonces al objetivo de este análisis: *Retratos de Identificação* parece ofrecer ese destello, y unir pasado y presente al involucrarse en una experiencia estética y política en la que el pasaje entre lo singular y lo histórico se hace a través de dos procesos: el umbral y la subversión del modo policial de encuadrar a los criminales políticos. Ambos procesos hacen que los afectos se prolonguen, no en emociones codificadas, sino en *pathos*. El *pathos*, desde una perspectiva nietzscheana, es aquello que proviene de la propia experiencia y que no puede ser interpretado, significado, codificado, porque remite a lo que el cuerpo sufre, padece y experimenta en el momento mismo de la vivencia y sin poder de acción.

Es precisamente en esta potencia cinematográfica e histórica que se centra Dora. Pensar la fuerza de este personaje en la película, es pensar no sólo en su trayectoria reconstruida con evidencia documental y archivos recuperados y conectados racionalmente por Anita, sino principalmente en la forma en que ofrece una detención en la narrativa, en el flujo de la película, para introducir la diferencia. Como dijera el cineasta francés Jean-Luc Godard, no se trata de una imagen justa, sino de justo una imagen. La introducción de la diferencia se alcanza por el camino de los afectos que deshacen el movimiento narrativo para, como afirmaba Deleuze, dando paso a las sensaciones ópticas y sonoras puras, imágenes que no se prolongan en acción, sino en el pensamiento por venir, que vienen del cuerpo antes que de los discursos, un pensamiento todavía abierto, incierto, oscilante, y por lo tanto, potente.

> Mientras cree en el cine, le acredita no el poder de hacer pensar el todo sino, por el contrario, una "fuerza disociadora" que introduciría una "figura de nada", un "agujero en las apariencias". Mientras cree en el cine, le acredita no el poder de volver a las imágenes y de encadenarlas según las exigencias de un monólogo interior y el ritmo de las metáforas, sino "desencadenarlas" según voces múltiples, diálogos internos, siempre una voz dentro de otra voz[12].

[12] Deleuze, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 202.

La imagen del cuerpo y el rostro de Dora –mujer que sabemos que fue torturada y que se ha suicidado en el exilio por miedo enloquecer– están en los archivos fotográficos, fotos que al frenar el flujo del cine, interceptan a la historia, e irrumpen a modo de un recomienzo opuesto totalmente a la perspectiva descriptiva de los hechos. Para el cine, sería la imagen cristal deleuziana y para la historia, el torbellino benjaminiano: una multiplicidad de tiempos que se compaginan en una imagen, destellos que muestran algo del origen de la historia y su potencia de conocimiento[13] y sensación.

> El origen, aunque es una categoría enteramente histórica, no tiene nada en común con la génesis de las cosas. El origen no designa el devenir de lo que nació, sino lo que está naciendo en el devenir o en la declinación. El origen es un torbellino en el río del devenir y arrastra a su paso la materia de aquello que está surgiendo. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo factual, y su rítmica solo puede percibirse en una doble perspectiva. Pide, para ser reconocida, por un lado como restauración, un restitución, y por otro, algo que, por eso mismo, está inacabado, siempre abierto.[14]

Esta fuerza parpadeante de las imágenes de Dora rompe la historia oficial, la linealidad argumentativa y el lugar concedido a las mujeres para cuestionar, en el campo abierto por Joan Scott, la forma en que la perspectiva de género puede proponer un nuevo corte epistemológico para la historia. Retomamos entonces la hipótesis de que la película *Retratos de Identificación*, leída en su sesgo feminista, es más que un documental político sobre la violencia de la dictadura militar. Se trata de una experiencia estética y política que enseña, a través de la percepción de los afectos allí movilizados, sobre lo femenino como forma histórica. Esto se da por la producción de un conocimiento palpitante y atemporal que genera los afectos que crujen en las imágenes de Dora, en su fuerza expresiva y corporal, así como en la forma en que aparecen –fragmentadas, detenidas, interpoladas y repetidas– en el discurso sobre un período autoritario en Brasil. Podemos así volver a las operaciones que, como ya anticipamos, nos parecen más productivas para pensar el pasaje del afecto a la historia: el umbral y la subversión de la identificación en el análisis fílmico.

[13] Es bueno recordar que "El proyecto spinoziano propone una ética del conocimiento que ciertamente se distingue de una moral de la obediencia; pero no se trata nunca de conocer por conocer; se trata de conocer para ser afectado, y de ser afectado de tal manera que podamos vivir felices". Véase: Sévérac, Pascal. Conhecimento e Afetividade em Spinoza. In: O Mais Potente dos Afetos: Spinoza & Nietzsche. André Martins (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 16.

[14] Benjamin citado por Didi-Huberman, Georges, *op. cit*. P. 96.

Umbral y subversión en política e imágenes

Según Anita Leandro, una de las políticas de gobierno en la represión de los movimientos de izquierda fue la producción abundante de documentos de las prisiones y las torturas. Ese material fue analizado en una cuidadosa investigación que fue el primer paso para el montaje de la película. El mecanismo del film consiste en confrontar documentos e imágenes de archivo con los testimonios de los militantes Antônio Roberto y Reinaldo Guarany y, en ese sentido, visibilizar a quienes quedaron silenciados luego de rebelarse contra poder del estado: Chael Schreier y la propia Maria Auxiliadora. Anita enfatiza el uso de los archivos y el montaje no para suprimir el hiato entre pasado y presente, sino para llenar las lagunas mnemónicas y que así las asociaciones permanezcan presentes. Los retratos de identificación producidos por la máquina criminal de la dictadura, investigados y rescatados por la cineasta, regresan para exponer la fractura del pasado y la presencia femenina de Dora. La historia se escribe doblemente a contrapelo: porque es la historia de los derrotados por la dictadura y por la cuestión de género: el compromiso político de una joven estudiante de medicina, de la UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) en una Organización de extrema izquierda, la Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), en los años duros de la Dictadura.

Los hombres, Antônio e Reinaldo, cuyos testimonios contextualizan el movimiento de la guerrilla y las prisiones del régimen, no sólo fueron compañeros políticos, sino novios de Dora, y es por medio de esas memorias, que surge la del país. Es Dora la que abre y cierra la película, y quien teje el hilo narrativo biográfico que permite el pasaje hacia una biografía mayor. Es por medio de su voz y su cuerpo, su cuasi desnudez y protagonismo, que se recuerda al Brasil manchado por la sangre de la violencia. Si los retratos, las fotos de identificación, cortadas y montadas permiten un umbral es porque subvierten el dispositivo de represión, dejando ver un constante pasaje entre lo policial y lo político. En su presencia-ausencia, Dora hace del cine un operador histórico en toda su potencia: Dora archivo, imagen y cuerpo, funciona como una fuerza centrífuga, convocando las miradas, el movimiento y la historia hacia ella, asemejándose una vez más al torbellino del que nos habla Benjamin, la imagen dialéctica, que hace convivir opuestos temporales y afectivos sin hacerlos resultar en una síntesis.

Maria Auxiliadora, filmada en 1971, dialoga con dos personas filmadas en 2014. El montaje reconecta los diferentes tiempos históricos y, al abordar el archivo como

> materia viva, cuestionándolo frente a los acontecimientos, establece una solidaridad mínima entre el pasado y el presente.[15]

Ir en busca de este montaje benjaminiano es obrar sobre la percepción del pasado para hacer que las imágenes de archivo señalen un umbral en el que sobreviven, se tensionan y apresuran tiempos, hechos, abordajes, discursos. Contrariamente al límite que delimita, el umbral en Benjamin es la oscilación, la contradicción, es estar a punto de convertirse; es un estado "entre". El umbral entre micro y macrohistoria, pasado y presente, lo personal y lo político, lo femenino y lo masculino, lo íntimo y lo colectivo, permite el juego que hace oscilar las imágenes, que deconstruyen certezas y hace coro a la noción de género (así como a de la historia) en tanto un hacerse, un convertirse.

El umbral está en Dora y en su cuerpo expuesto en los cuadros de la prisión (los retratos de identificación), precisamente porque en su singular expresión física, en su inscripción material, en su fuerza de detener la narrativa y desdibujar la historia oficial, subvierte el suelo del dispositivo disciplinatorio con las fotos que muestran a los criminales, pero en la identificación del género femenino. La mujer que se engendra en el embate contra el poder militar en Brasil, que nace históricamente en la película, además, desplaza valores y formas de conducta de ese tiempo, y por lo tanto aparece en el mapa histórico y político. La que empuña las armas y tiene un ideal político en los años 60 en Brasil, se desvía de lo femenino, se aproxima a lo masculino, y sin ser hombre, reposiciona valores. Son afectos de orden opuestos que se contraponen dando lugar a este estado "entre", intraducible en una emoción específica o en una razón explicativa: entre la tortura y la vida, lo abyecto y la belleza, la inscripción histórica y ahistórica. Si bien el cuerpo de Dora evoca la abyección instituida por la tortura (la violencia del régimen), evoca también la resistencia de la mujer que mira a la cámara firmemente. Fragmentadas, cortadas, aisladas, repetidas, estas imágenes del cuerpo vestido o casi desnudo, con el rostro de Dora de frente o cabisbajo, apareciendo aquí y allá en medio de la narrativa, interpela el cuerpo del otro con una presencia y una materialidad afectiva y patética (en el sentido de los *pathos*).

En la película, testimonios, archivos y montaje, construyen inicialmente una imagen fuerte y resuelta de Dora, una imagen inolvidable de la mujer como punto de anclaje no sólo de la película, sino de una historia de lucha, por lo que es posible sentir la singularidad de la experiencia. En primer lugar, Dora aparece en una secuencia de fotos donde se la describe como el "blanco" buscado. Después, en una imagen en la que los rasgos son más visibles, se escucha una voz contundente,

[15] Leandro, Anita, Uma outra escrita da história. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. 2015, p. 5.

pausada y descriptiva, para relatar en primera persona, en un *off* apagado y a la vez ruidoso: "Fui arrestada el 21 de noviembre del 69, en la noche de ese día, en el que la casa en la que vivíamos fue cercada por veinte policías". Dora no se inmiscuye completamente en el contexto del régimen ni en el sufrimiento de la prisión. Ofrece una resistencia propia, corporal, visceral, de la mirada y de la condición femenina.

No es el papel de militante el que conduce todo el juego, sino una oscilación constante, propia de ese umbral: ser mujer y tomar la lucha para sí. El imaginario del machismo está impregnado en la materialidad de los vídeos que rescatan un tiempo en el que la mujer, confinada al ideal del matrimonio, se choca con la determinación de aquella que encara la cámara y relata, sin lamentos, que tomó las armas, que se arriesgó por el deseo de una transformación política. Se trata de una tensión que la imagen de Dora introduce en cada aparición en escena, y que, al mismo tiempo que los dominios de la mujer y de la lucha, los separa, y así trae el destello de una historia dura y extensa. Si a lo largo de la película transitamos en ese umbral, donde la presencia de Dora es siempre la de aquella que sacude las estructuras más allá de la militancia y de la tortura, es porque ella pasa por esa lucha política específica, la guerrilla urbana de los años de plomo, pero perfora desde dentro un *statu quo* bien amplio que abarca la constitución de los sujetos en su diferencia. Y así introduce una historia en otra –la de la omisión de los crímenes de la dictadura y la supresión de la mujer, la de la tortura y la violencia contra los subversivos brasileños y la de la tortura y la violencia contra la mujer en el pasado, en el presente y en cualquier momento.

Al exponer la castración de la libertad por parte de la dictadura, por no decir la castración de la vida y de los derechos, con su presencia-ausencia –un cuerpo de mujer que luchó, pero sucumbió en privado para evitar una de las grandes enemigas de la mujer, la locura– amplía la brecha histórica entre la emancipación y la castración femenina. Su cuerpo enmarcado en el aparato policial rebate el discurso de la mujer frágil e incapaz, al despertar afectos vinculados a la revolución, a la libertad, a la subversión contra el sistema de castración. Sin embargo, es un cuerpo de mujer: bella, con su cabello largo, suscitando la imitación de los sentimientos más codificados en torno a "ser mujer". Dora se mueve entre el estereotipo del cuerpo femenino como objeto de deseo y la construcción del cuerpo femenino en lucha, entre el cuerpo torturado y el cuerpo femenino en su belleza. Estamos frente a una mujer que surge en su deseo de convertirse en un ser político, pero con ella está también el cercenamiento de la libertad de un ser por otro. Ese umbral entre la potencia del ser femenino y su encarcelamiento político social es lo que hace que su presencia en la película sea un desfile conmovedor.

Es porque las fotografías traen consigo los rastros del archivo, su indicialidad, su poder de prueba no contada, su inscripción en el pasado histórico, las marcas de su confección por parte del aparato policial –el encuadre, la mirada, su contexto– que

evocan los afectos que unen una historia y un tiempo. En la misma medida, porque es una mujer bella, que aparece casi desnuda, con el pelo en los hombros, tratando de agacharse para proteger sus pechos y apretar bien las piernas, que otros afectos circulan no sólo evocando la lucha de la guerrilla contra las dictaduras, sino la condición femenina y su historicidad (Fotos 1, 2, 3).

La doble dimensión histórica, el doble cuerpo, dejan ver que el umbral no es sólo prerrogativa de las fotos de identificación, o de su naturaleza de archivo, sino también del montaje, del tratamiento de esas imágenes, sus relaciones y duraciones. El montaje las fragmenta, las repite, las "pixela" (las magnifica de tal modo que las convierte en un conjunto de píxeles, una especie de nebulosa) y las hace permanecer en la pantalla silenciando testimonios, reafirmando o desviando argumentos a favor de afectos que toman el cuerpo de Dora: el cuerpo del archivo, el cuerpo de la película, y finalmente, el cuerpo de los espectadores. De esa manera es que podemos decir que los afectos movilizados en *Retratos de Identificação* no se prolongan en emociones ya dadas, sino que circulan en un torbellino sin reposo y se abren hacia un pensamiento nada apaciguado acerca de la historia.

Tortura: cuerpo afecto, cuerpo histórico

"Me pusieron desnuda en una habitación con unos quince hombres de la policía, me golpearon, recibí unas veinte bofetadas, me deformaron toda la cara, me dijeron que me querían cambiar la cara (risita)". El audio vuelve: "Después de eso, pusieron una canción en un volumen impresionante, música de macumba, y mientras sonaba me golpeaban a mí y a mis compañeros; estaban completamente alegres y contentos como si fuera una fiesta". Luego hay dos imágenes de partes del cuerpo, la mano

suelta cerca de la cadera y los pies descalzos en el suelo de baldosas, cuando relata las amenazas de muerte de los verdugos. Más adelante, sobre la pantalla negra: "Uno de ellos buscó un par de tijeras, tomó la punta de uno de mis pechos y dijo que lo iba a cortar, mientras otro decía que no; al mismo tiempo me daban bofetadas." La imagen es un fragmento ampliado: ella está de frente, con su cabello largo hasta los hombros, las cejas arqueadas bien delineadas, su hermoso rostro inclinado hacia abajo. La mirada, en el suelo, ya no se enfrenta a la cámara.

En *Retratos de Identificação*, la experiencia de la tortura de Dora por ella relatada, en comparación con los relatos de Antônio, muestra muy claramente una violencia contra la mujer, ya que se la castiga no sólo por rebelarse contra el sistema, sino también por creer poder luchar contra el estado opresor. Después de todo, ella dejó de seguir las reglas socias, formuladas por los hombres, de mantenerse en las funciones del hogar, para combatir a aquél que "por ella veló". Además del doble castigo, se trata de una tortura con técnicas propias para humillar a la mujer en su condición "inferior", dada de antemano por el género. Los archivos de identificación que aparecen cubriendo los testimonios de Dora sobre la tortura parecen manifestar un declive en su fuerza y en su resistencia contra el gobierno dictador. En los planos posteriores ya encara a la cámara con firmeza, con la convicción de su lucha. En una de las fotos está semidesnuda y con el número 1214 colgándole del cuello. (Foto 5) Pero en los posteriores, ya no logra sostener la mirada; baja los ojos y expone su fragilidad, la fatiga por la opresión psicológica y la agresión al cuerpo. (Foto 6) Después del respiro momentáneo de la pantalla negra, reaparece en dos cuadros, de frente y

de perfil, dispuestos uno al lado del otro, con una venda en la frente; su rostro, ya bien desfigurado, como debilitado por toda la violencia, subyugado y abyecto a consecuencia de la crueldad de la policía (foto 7). Tiene ya una mirada marcada por ese sufrimiento corporal que extenúa la mente.

El cuerpo torturado, del que le fue quitado el control, está disociado del sujeto y transformado en objeto por el poder arbitrario de un estado totalitario. "Bajo tortura, el cuerpo está tan sometido al goce del otro que es como si el "alma" –aquello que en el cuerpo, piensa, simboliza, excede los límites de la carne por medio de las representaciones– quedara a la deriva."[16]. Hay un proceso de destitución del cuerpo, de su vitalidad, que obstaculiza los afectos, que conduce a afectos tristes y que, como sugiere Spinoza, deshace el lazo común entre mujeres y hombres, pues no produce el deseo de vivir y de resistir, no produce el *conatus*, el principio vital para obrar y preservar la existencia[17].

> La teoría de los afectos en la ética spinoziana, al preconizar el desarrollo de una práctica de la vida en la cual el hombre pueda conocer primero de manera apropiada su potencia de obrar y la naturaleza de sus sentimientos, ciertamente contribuye al desarrollo de un nivel de contacto entre los pueblos del mundo a través del

[16] Kehl, Maria Rita, *op. cit.,* P. 131.

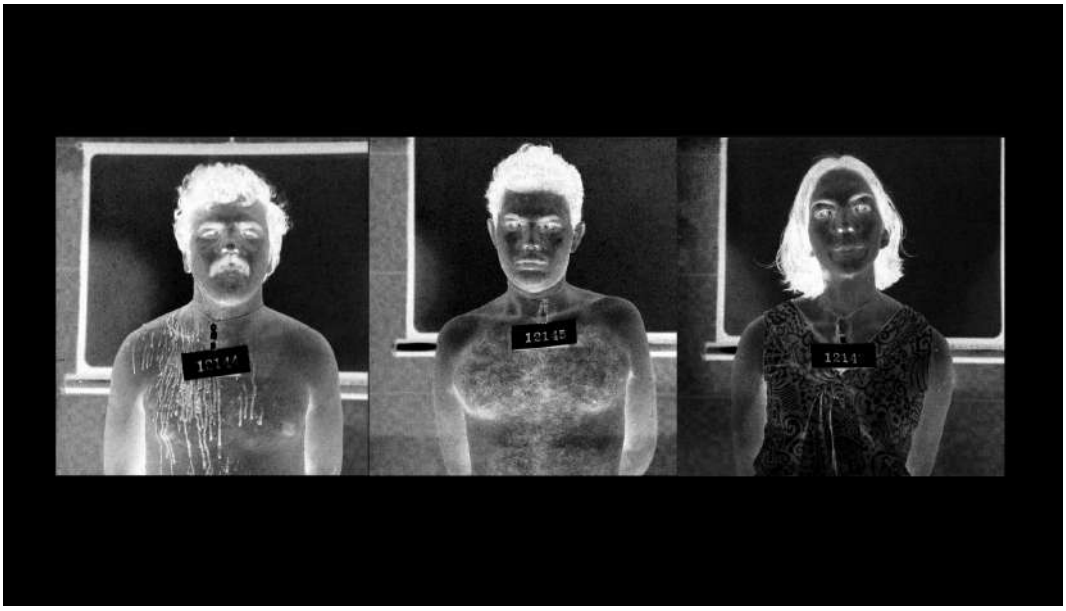
[17] "En tanto constituidos por esa potencia intrínseca de perseverancia selectiva en la existencia, buscamos participar en interacciones que permitan la elaboración de un conjunto de afectos, principalmente asociados al poder de afirmación de los valores guiados por el amor y para la optimización de la vida inserta en la convivencia social de la colectividad de individuos". Véase: Bittencourt, Renato Nunes. Para uma compreensão da política dos afetos na filosofia de Espinosa. Revista Filosofia Capital. ISSN 1982 6613 vol. 3, edição 7, 2008, p. 87.

> entendimiento mutuo, en pro del establecimiento de un bienestar común, compartido por todos.[18]

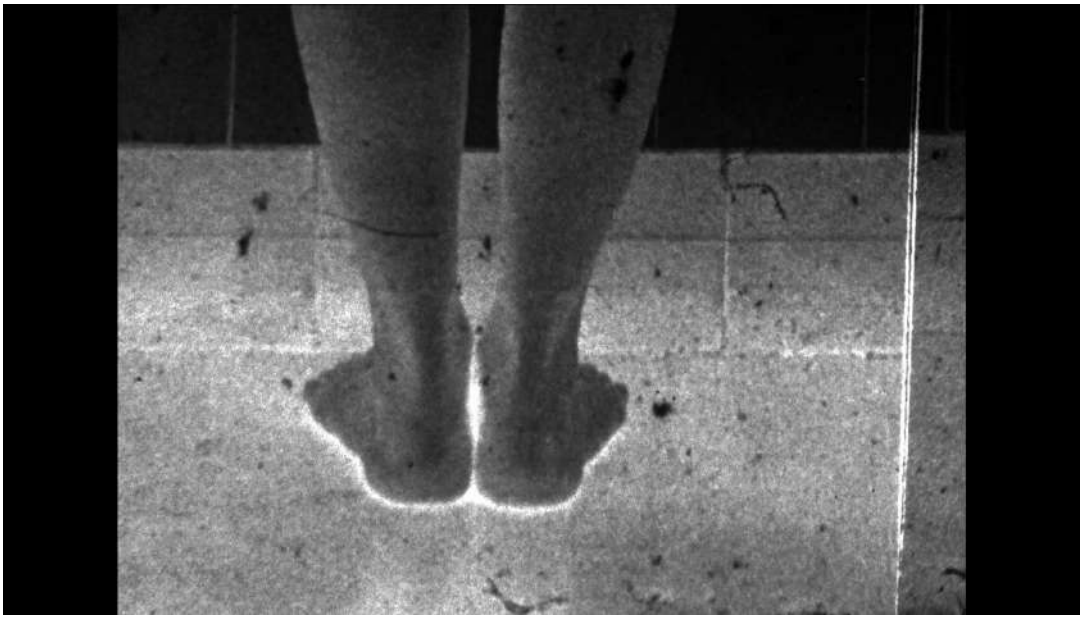
Helio Pellegrino[19] afirma que la tortura promueve la discordia entre el cuerpo y la mente. Si en la experiencia de la tortura existe la división entre la mente y el cuerpo, en la medida en que Spinoza afirma que tienen una relación indisociable –por eso la existencia común se afirma tanto en el pensamiento como en la extensión– la tortura socava la potencia presente, así como la capacidad de afectar y de ser afectado, de pensar y conocer (planos distintos que, sin embargo, forman parte de una misma expresión).[20]

Uno de los testimonios de Antônio en la película expone incluso la dinámica colectiva de agresión física y psicológica que los policías aplicaban a los tres prisioneros, y que reafirma la doble violencia referente a la tortura contra la mujer. Además de las estrategias comunes para provocar dolor y suplicio, se encontraban las prácticas sexualmente abusivas planeadas en relación con la anatomía y la condición del cuerpo de mujer. Los militares del régimen dictatorial usaban a los militantes hombre para abusar de las mujeres. En este caso, Antônio y Chael son obligados a violar a Dora. "Allí, ellos empujaban su cachiporra sobre mi cuerpo, contra la pared, haciendo una simulación de acto sexual, empujaban a dos muchachos contra mí intentando hacer que me besaran", afirma. Mientras vemos los negativos de las fotos de identificación de los tres frente a la cámara, uno al lado del otro, Antônio cuenta que, al negarse a agacharse en dirección a la vagina de Maria Auxiliadora, Chael recibió un golpe en el pecho, que sería la paliza fatal (foto 8). Chael es el hombre que, al resistirse a las órdenes del gobierno autoritario y negarse a practicar atrocidades físicas y morales contra Dora, repudia la reproducción de la "puesta en escena de la humillación", se opone a tomarla como objeto de uso. Es en el acto de negar el lugar previamente ocupado por la mujer, que Chael restablece la relación de género, y es azotado por eso. Muere por negarse a una práctica abyecta, machista, de la que también fue víctima.

[18] Bittencourt, Renato Nunes. Para uma compreensão da política dos afetos na filosofia de Espinosa. Revista Filosofia Capital. ISSN 1982 6613 vol. 3, edição 7, 2008, p. 94.
[19] Pelegrino, Hélio et alli. Brasil nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 282.
[20] Marques, Mariana Ribeiro. Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott / Mariana Ribeiro Marques; orientador: Carlos Augusto Peixoto Junior, 2012, p 20.



La última foto de esa secuencia muestra nuevamente los pies desnudos de Dora, ahora en negativo, intercalada con el video que va desde los shocks –forma de violencia higiénica, una vez que los prisioneros ya estaban cubiertos de sangre–hasta el silencio dentro la sala, el anuncio de la muerte (foto 9).



Este camino de la crueldad, de la agresión contra el cuerpo desnudo, del derramamiento de sangre hasta la muerte, expone el cuerpo en su abyección. A partir de la noción de lo abyecto en Julia Kristeva, como lo que fue expelido por el cuerpo, desechado como excremento, transformado en otro, Judith Butler[21], para pensar el género, formula que es a través de esta expulsión que lo desconocido se asienta, que lo otro se convierte en "mierda" y se tienen los cuerpos abyectos de la sociedad, los que no importan, los excluidos, los que no se quieren ver[22]. Dora es un cuerpo abyecto en la medida de su exclusión: un cuerpo cuya existencia no es legítima, cuya vida no se considera vida, un cuerpo desechable (por su acción de guerrillera, por su rebelión frente al patriarcado y por la designación previa del lugar de lo femenino).

La abyeción necesita ponerse en evidencia por parte de la máquina de la dictadura a través de la producción discursiva sobre los crímenes de los subversivos, las prácticas de tortura, la imposición de la desnudez así como la forma de enmarcar y disciplinar los cuerpos, la producción de los excesos de sangre, excrementos, marcas y escoriaciones en la piel, cualquier cosa que remita a la perennidad de la materia, y finalmente, a la muerte. Si bien este cuerpo abyecto tiene una inscripción material en su precariedad, fue brutalmente construído por una orden del discurso, esa que enmarca y da visibilidad al trabajo disciplinario de la policía. El discurso permite identificar inmediatamente las fotos como material de archivo policial, evidencia producida por el propio régimen en su combate a la subversión. Pero este construcción encuentra límites. Aunque la materialidad sea accesible a través del discurso, hay algo de la carne que no se traspasa al lenguaje. En ese umbral, el cuerpo de Dora, oscila entre lo abyecto – la repulsión, el desprecio y la miseria, propios de la mujer torturada con violencia y la grandeza, la altivez, la fuerza de la juventud estudiantil, hermosa, de una imponente estructura corporal, de mirada y deseos bien resueltos, elocuente en sus motivaciones políticas.

Si en *Retratos de Identificação* la fuerza afectiva del cuerpo da la posibilidad de decir algo sin decirlo, es porque la imagen del cuerpo de Dora puede borronear el discurso policial fascista y traspasar los códigos que crean lo abyecto. La vida puede oponerse a la muerte y el cuerpo resiste a los poderes hegemónicos. En el umbral, lo que está en juego es el enfrentamiento. Es éste el que explica la perennidad de la resistencia de Dora, la potencia de ese afecto que sobrevive durante y después de la película, incluso ante el suicidio de la militante. Al estar entre lo sentido y la violencia, el ser cuerpo y ser torturado, la eficacia de la orden del discurso se ve suspendida por la imagen que dura más que lo que dura la película. Es el cuerpo de Dora que, al

[21] Butler, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

[22] Además de esta dimensión, lo abyecto en Butler es parte de una sociedad que "requiere pues la producción simultánea de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos", sostiene Butler.

producir afectos en los espectadores, se instituye como memoria, como historia. En los fragmentos de la foto semidesnuda, la materialidad del cuerpo actualiza, como sugiere Butler, el límite de toda significación por la significación. Entre el material y su significado, el gesto fílmico abre una laguna en la representación del cuerpo como voluntad del potencia. Por un lado, el cuerpo apunta al resto, al vestigio inexpresable, a la experiencia de tortura; por otro lado, a la vida que busca otra forma. Esta tensión entre el cuerpo y el discurso que lo habita, es propia de la constitución de la política de género.

El trabajo de fragmentación, repetición, suspensión, inversión de las fotos de idenficación del aparato policial permite que la pelicula transcienda el cuerpo esencialista, biológicamente determinado, y por lo tanto, ahistórico de la mujer, y lo temporalice, dándole la posibilidad de mutación. Su cuerpo deja salir a la luz la inserción impuesta sexualmente por el patriarcado, y permite que la historia recomience, ya que no está fija, en tanto la película muestra la posibiidad de sobrevida de aquellos silenciados por la dictadura militar. Aun desnudo, abusado, humillado por la violencia, es un cuerpo que, desde la vulnerabilidad, siempre se rehace[23]. Si bien en la experiencia de la tortura se da la división entre mente y cuerpo, la represión reproduce el código del autoritarismo patriarcal: la mujer es sexo y el hombre, razón. Cuando el feminismo à la Butler reivindica el cuerpo entre lo cultural y lo natural –como parte de un devenir que rechaza los esencialismos a favor de las posibilidades políticas del constructivismo– es contra la sociedad que ejerce la tortura que se plantea ese feminismo.

Cuando Anita amplía las fotos en la pantalla, disuelve en "píxeles" los detalles del cuerpo de Dora (sus brazos, pies) y expone el negativo de las imágenes, no estamos frente a la exigencia histórica de los archivos que el documental debe reivindicar, sino de cara a varios momentos que señalan un punto de inicio de la historia. Hay un quiebre en el deber de historicización y en el deber de memoria propios de los archivistas de la historicidad como registro[24]. Esa ruptura no es total porque se necesita apelar a la dimensión del "archivo" de las fotos; sin embargo, se introduce otra relación entre las imágenes, ya no del orden de la legibilidad narrativa, argumentativa, documental, sino de la presencia-ausencia, la presencia de la mujer que no es parte de la historia, pero cuyo cuerpo está afectando y sigue siendo afectado. En este sentido, la materialidad del cuerpo de Dora es también es señal de la carencia: la sus-

[23] Butler, Judith: Rethinking Vulnerability and Resistance. Madrid, June 2014. Disponible en: http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf

[24] El deber de la memoria es ese que, según François Hartog (2013), hace de la historia un registro, la preservación de un pasado que necesita permanecer intacto para no perderse frente al presente uno omnipresente que, en su inmediatez, al mismo tiempo que nada conserva, nada quiere olvidar. Regimes de Historicidade. Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, pp. 14-15.

pensión del sentido por efecto de la tortura, la suspensión de la vida por el suicidio, la suspensión de la mujer por el hombre, de lo político por lo policial, de la lucha por la crueldad. Allí yace el desvío con respecto del estatus de cohesión mnemónica e histórica reivindicado por el uso de los archivos, por la historia en tanto excavación:

> Porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias, dice Benjamin. Porque, en la imagen, se chocan y se separan todos los tiempos en que está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan también todos los estratos de "memoria involuntaria de la humanidad". El tiempo no desarrolla el relato, el progreso de un "hilo liso": "(…) se trata de una cuerda muy deshilachada y separada en mil mechas, que cuelga como trenzas deshechas; ninguna de esas mechas tiene un lugar determinando hasta que todas sean retomadas y trenzadas en un peinado. Como la imagen, el tiempo se debate en el nudo reptílico de la forma y de lo informe."[25]

Este punto dialéctico de la imagen, donde la presencia y la ausencia se unen, permite que la experiencia singular sea elevada al estatus histórico. Esta singularidad es Dora: cuerpo, foto, detenida en el movimiento, o en el torbellino de la historia, el punto de origen que, según Didi Huberman[26], desmantelaría el mecanismo del tiempo, como una película que no se puede proyectar apropiadamente, sino de forma intermitentemente dejando entrever sus fotogramas. Al cortar el eje sintagmático de la película (y de la historia) donde se produce el sentido, Dora, en su presencia-ausencia invierte los dispositivos de identificación policial, sus sórdidos medios de producción, poniendo la imagen policial en su reverso: la potencia política de la historia en lo femenino. El lado femenino de la historia es, precisamente, la apertura hacia el inconsciente, hacia lo que no está allí, ya que la escritura femenina es, como afirma Lucía Castello Branco (1990) aquella que trae las lagunas, las lágrimas, de la memoria y de la historia, y que por lo tanto expone la fractura.

[25] Didi-Huberman, Georges, *op. cit.,* P: 130.
[26] ***Ibíd., pág. 132.***